

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**Departamento de Filología Española II**  
**(Literatura Española)**



**LA FUSIÓN DE LOS GÉNEROS EN LAS NOVELAS**  
**PICARESCAS FEMENINAS DEL SIGLO XVII**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**

**Misun Kwon**

Bajo la dirección de la doctora

Isabel Colón Calderón

**Madrid, 2002**

MISUN KWON

**LA FUSIÓN DE LOS GÉNEROS EN  
LAS NOVELAS PICARESCAS FEMENINAS  
DEL SIGLO XVII**

DIRECTORA:

ISABEL COLÓN CALDERÓN

Profesora Titular de la Universidad Complutense de Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE FILOLOGÍA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II

1993

**ÍNDICE GENERAL**

<b>Introducción.....</b>	<b>VI</b>
<b>Capítulo I: La novela picaresca: Opiniones críticas .....</b>	<b>1</b>
1. Precedentes de la novela picaresca.....	4
2. Etimología de la palabra <<pícaro>>.....	12
3. Características de la novela picaresca	
3.1. Crítica temática	
3.1.1. Interpretación realista.....	16
3.1.2. Interpretación costumbrista.....	20
3.1.3. Interpretación sociohistórica.....	21
3.1.4. Interpretación ética y didáctica.....	28
3.1.5. Interpretación literaria.....	34
3.2. Crítica formal.....	36
3.3. Nueva corriente crítica	
3.3.1. Estudios del contexto.....	46
3.3.2. Estudios en relación con el lector.....	49
3.3.3. Aplicación del psicoanálisis.....	54
3.3.4. Método sociológico empírico.....	57
3.4. Características del pícaro como personaje.....	59
3.5. Características formales del género picaresco..	64
Notas.....	74
<b>Capítulo II: La novela cortesana: Opiniones críticas.....</b>	<b>93</b>
1. La preceptiva novelística en los Siglos de Oro.....	94
2. La denominación de <<novela cortesana>>.....	105
3. Aparición de la novela cortesana en España.....	108
4. Precedentes literarios de la novela cortesana	
4.1. Fuentes literarias españolas.....	112
4.2. Fuentes literarias italianas.....	116
5. Características de la novela cortesana.....	123
Notas.....	133



<b>Capítulo III: Las novelas picarescas epígonas.....</b>	<b>145</b>
1. Problemas de la definición del género de las novelas picarescas epígonas.....	146
1.1. El <u>Guitón Honofre</u> .....	155
1.2. El <u>Buscón</u> .....	161
1.3. <u>Vida del Escudero Marcos de Obregón</u> .....	163
1.4. <u>La desordenada codicia de los bienes ajenos</u> ...	169
1.5. <u>La segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes</u> .....	173
1.6. <u>El Lazarillo de Manzanares</u> .....	180
1.7. <u>Alonso, mozo de muchos amos</u> .....	185
1.8. <u>La vida de don Gregorio Guadaña</u> .....	189
1.9. <u>Vida y hechos de Estebanillo González</u> .....	195
2. Otras obras con elementos picarescos.....	200
Notas.....	208

<b>Capítulo IV: Elementos picarescos en las novelas picarescas femeninas.....</b>	<b>220</b>
1. La <u>Pícaro Justina</u>	
1.1. El autor y la crítica sobre la <u>Pícaro Justina</u> ..	222
1.2. Elementos picarescos en la <u>Pícaro Justina</u> .....	232
2. La <u>Hija de Celestina</u>	
2.1. El autor y sus obras.....	266
2.2. Elementos picarescos en la <u>Hija de Celestina</u> ...	270
2.3. Otros relatos apicarados de Salas Barbadillo...	298
3. <u>La niña de los embustes, Teresa de Manzanares y La Garduña de Sevilla, anzuelo de las bolsas</u>	
3.1. El autor y sus obras.....	303
3.2. Elementos picarescos de <u>La niña de los embustes, Teresa de Manzanares</u> .....	310
3.3. Elementos picarescos de la <u>Garduña de Sevilla, y anzuelo de las bolsas</u> .....	340
Notas.....	361

<b>Capítulo V: Elementos cortesanos en las novelas picarescas</b>	
<b>femeninas.....</b>	<b>373</b>
1. Elementos cortesanos en las novelas picarescas fe-	
meninas.....	374
1.1. Elementos cortesanos en la <u>Hija de Celestina...</u>	380
1.2. Elementos cortesanos en <u>La niña de los</u>	
<u>embustes, Teresa de Manzanares.....</u>	<b>387</b>
1.3. Elementos cortesanos en la <u>Garduña de Sevilla,</u>	
<u>y anzuelo de las bolsas.....</u>	<b>394</b>
2. La función de los elementos cortesanos en la novela	
picaresca femenina.....	410
Notas.....	416
 <b>Capítulo VI: Conclusiones.....</b>	<b>417</b>
 <b>Bibliografía.....</b>	<b>425</b>

**I N T R O D U C C I Ó N**

La novela picaresca es un género literario polifacético, que ha merecido mucho interés por parte de los estudiosos de la literatura española de los Siglos de Oro. Es uno de los campos más atractivos y discutidos que ofrece la literatura española por razones tanto de naturaleza literaria, como de carácter histórico, social y cultural. Los críticos y historiadores de la literatura se han dedicado con diversos enfoques -moral, religioso, didáctico, literario, psicológico, sociológico, histórico, económico, etc.- a definir y esclarecer el significado del género picaresco.

Con la publicación de La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades en 1554 se había iniciado la novela picaresca, que no sólo constituía uno de los géneros literarios más característicos de la literatura castellana sino también contribuía con una aportación sustancial a la novela moderna.

La consolidación del pícaro dentro de un género narrativo constituye la novedad más interesante, pero, pronto, la novela picaresca lleva en sí los gérmenes de su desintegración. La reacción de los epígonos que intentan renovar el género picaresco conlleva el peligro de que el género se disperse en diversas formas: novela didáctica, alegórica, satírica, costumbrista, etc. De ahí, resulta difícil conciliar pareceres tan dispares y el desconcierto de los críticos a la hora de precisar los límites del género y las obras que se incluyen en la novela picaresca.

Las novelas picarescas femeninas que vamos a estudiar en nuestro trabajo muestran también esa diversidad de la novela picaresca. Debido a la caracterización de la pícaro, que es protagonista en estas novelas, la novela picaresca permite introducir otro género literario, que también era uno de los géneros más leídos en aquella época: la novela cortesana. Las pícaras, a causa de su incapacidad de acceder a actividades masculinas, se disfrazan, normalmente, de damas y se dedican a las estafas para robar a los incautos. Sus estratagemas, generalmente, se basan en el amor. De allí, sus recursos se parecen bastante al galanteo amoroso de la novela cortesana. De esta forma, en las novelas picarescas femeninas aparecen la fusión de dos géneros narrativos distintos: la novela picaresca y la novela cortesana.

Sin embargo, en la novela picaresca femenina, la novela cortesana sirve del elemento complementario para entretejer las estratagemas de la narración picaresca. Se ve una perfecta fusión de ambos géneros narrativos. Pero la novela cortesana se supedita a la picaresca, de modo que los elementos de la novela cortesana, aunque ocupan mucha proporción en las novelas picarescas femeninas, no desempeñan el mismo papel funcional que en el género de donde proceden.

En nuestro trabajo observaremos cómo evoluciona y se transforma el género picaresco a lo largo de las novelas picarescas epígonas, sobre todo, las novelas picarescas femeninas. Las obras picarescas en orden cronológico, que vamos a ver a lo largo de este estudio son las siguientes:

- La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades (1554)
- Primera parte de Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán (1599)
- Segunda parte de Guzmán de Alfarache de Juan Martí (1602)
- Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache. Atalaya de la vida humana de Mateo Alemán (1604)
- El Guitón Honofre de Gregorio González (escrito en 1604)
- La vida del Buscón llamado don Pablos de Francisco Quevedo (escrito hacia 1604, publicado en 1620)
- Libro de entretenimiento de la Pícara Justina de Francisco López de Úbeda (1605)
- Hija de Celestina de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1612)
- Vida del escudero Marcos de Obregón de Vicente Espinel (1618)
- La desordenada codicia de los bienes ajenos de Carlos García (1619)
- La Segunda Parte del Lazarillo y de sus fortunas y adversidades de Juan de Luna (1620)

- Lazarillo de Manzanares, con otras cinco novelas de Juan Cortés de Tolosa (1620)
- Alonso, mozo de muchos amos o el Donado hablador de Jerónimo Alcalá Yáñez (1624-1626)
- La niña de los embustes, Teresa de Manzanares de Alonso de Castillo Solórzano (1632)
- Las aventuras del Bachiller Trapaza de Alonso de Castillo Solórzano (1637)
- La Garduña de Sevilla, anzuelo de las bolsas de Alonso de Castillo Solórzano (1642)
- Vida de don Gregorio Guadaña de Antonio Enríquez Gómez (1644)
- La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor (1646)

Nuestro objetivo en esta tesis es aclarar la definición del género de las novelas picarescas femeninas. Muchos críticos opinan que estas obras no pertenecen a la novelística picaresca. Pero, desde nuestro punto de vista que no es exclusivista sino complementario, primero, incluiremos las novelas picarescas femeninas dentro de las epígonas, y, luego, explicaremos la fusión en ellas del género picaresco con la novela cortesana. Pero, no estudiaremos ni todas las obras, ni todos los aspectos, sino solamente aquellos que se relacionen con nuestro trabajo.

Así, en el Primer Capítulo, nos fijaremos en la novela picaresca para estudiar, en general, la definición y las características del género picaresco en diversos aspectos: sus precedentes literarios; etimología de la palabra "pícaro"; opiniones de los críticos desde varios puntos de vista para definir el este género; características del pícaro como personaje y características formales.

En el Segundo Capítulo, observaremos las características generales de la novela cortesana para, más adelante, compararlas con los elementos cortesanos utilizados en las novelas picarescas femeninas.

En el Tercer Capítulo, trataremos de analizar las novelas picarescas epígonas, cuya definición genérica casi siempre conlleva la duda de los críticos a la hora de decidir su inclusión en el género picaresco. Los elementos más característicos de la novela picaresca sufren evoluciones y transformaciones en las obras epígonas. Sobre todo, el uso de la forma autobiográfica se convierte en algo tópico y convencional, y de allí, el intento de varios escritores epígonos para renovar el género a través del cambio de punto de vista narrativo. Salas Barbadillo fue el primero entre los escritores de la picaresca en utilizar la narración en tercera persona; y Marcos de Obregón prueba la forma del diálogo en vez de la forma autobiográfica. De esta forma, analizaremos cuál es el aspecto innovador de las obras epígonas; y cómo los elementos picarescos se han convertido en tópicos en estas obras.



A continuación, en Cuarto Capítulo, nos fijaremos en los elementos picarescos de las novelas picarescas femeninas: la Pícara Justina, la Hija de Celestina, Teresa de Manzanares y la Garduña de Sevilla. En cada obra estudiaremos la forma de su adaptación al modelo genérico y su aspecto innovador en cuanto al género picaresco.

En el Siguiete Capítulo, nos dedicaremos a analizar los elementos cortesanos en estas novelas. En este caso la Pícara Justina no forma parte de este grupo por su poca relación con la novela cortesana. Sólo podemos observar esta relación en las obras de Salas Barbadillo y Castillo Solórzano. En este Capítulo, estudiaremos cómo los elementos de la novela cortesana se transforman en las novelas picarescas femeninas y son aplicados para completar la narración picaresca. Analizaremos detalladamente el cambio de su papel funcional en estas obras.

No queremos poner fin a esta introducción sin expresar nuestro agradecimiento a aquellas personas que me han ayudado a realizar esta tesis. De manera especial a la Dra. Isabel Colón Calderón, que ha tenido la amabilidad y el esfuerzo de dirigir mi tesis.

C A P Í T U L O     I

L A   N O V E L A   P I C A R E S C A :  
O P I N I O N E S     C R Í T I C A S

En este capítulo, primero, observaremos la novela picaresca en general y las opiniones críticas sobre este género literario; para comprender mejor la novela picaresca femenina, cuyo protagonista no es un pícaro, sino una pícara. Sin embargo, definir la novela picaresca es una tarea bastante difícil por su carácter polimorfo, gran variedad de caracterización y sus desintegraciones genéricas por la actividad de los epígonos.

Esta variedad abre la posibilidad de diversas interpretaciones para estudiar la novela picaresca. Los críticos, han intentado esclarecer el significado de las obras y la intención de los autores del género picaresco desde diversos puntos de vista: moral, religioso, didáctico, retórico, psicológico, sociológico, económico, etc..

Por otro lado, las novelas picarescas epígonas, por sus desintegraciones genéricas a causa de las aportaciones de novedades, acarrean el desacuerdo entre los críticos en cuanto a su definición genérico-literaria. Aún no hay un criterio decisivo para saber, si una determinada obra es o no, una novela picaresca. Por ejemplo, unos críticos opinan que el Lazarillo de Tormes es una novela picaresca y otros no, por no aparecer en esta obra la palabra "pícaro" y algunos elementos constitutivos derivados del Guzmán de Alfarache. De este modo, otras obras picarescas que no repiten el mismo esquema picaresco del Guzmán de Alfarache casi siempre conllevan este desacuerdo genérico. Así, las novelas picarescas femeninas: la Pícara Justina, la Hija de Celestina, la Niña de los embustes, Teresa de Manzanares y la Garduña de Sevilla y anzueto de las bolsas casi

siempre van acompañadas de la polémica de si puede incluirse o no en la novela picaresca. Estas novelas introducen una novedad dentro del género picaresco: sustitución del pícaro por la pícara, y de allí, otros elementos que acompañan a la caracterización de la pícara.

Creo que esta variedad de críticas se debe a los múltiples matices de sus obras, que deberían observarse desde muchos puntos de vista. Las novelas picarescas son como un prisma que se puede mirar desde distintos ángulos. Por lo tanto, si nos dedicáramos a estudiar todos los aspectos según sus diversas interpretaciones, necesitaríamos realizar otra tesis. Por eso, en este primer capítulo sólo vamos a dedicarnos a comentar sus precedentes, etimologías de la palabra "pícaro" y sus caracterizaciones, según las opiniones de algunos críticos, para comprender mejor la novela picaresca, y de allí, la picaresca femenina. Pero, únicamente, vamos a estudiar las novelas picarescas en líneas generales, sin exponer toda la bibliografía sobre el género picaresco.

## 1. PRECEDENTES DE LA NOVELA PICARESCA

La novela picaresca empieza a formarse desde el Lazarillo de Tormes. Aunque, a partir de Américo Castro<sup>(1)</sup>, se mantiene la opinión de que el Lazarillo de Tormes no forma parte de la novela picaresca. Desde Alberto del Monte<sup>(2)</sup> se rectifica tal crítica y empieza a considerarse la novelita anónima como "picaresca a priori", y el género como una consecuencia del cruce de ésta con el Guzmán de Alfarache. Por lo tanto, y como resultado de la apreciación de ver el Lazarillo como el comienzo de la novela picaresca, los estudios sobre los precedentes de la novela picaresca se concentran, generalmente, en esta obra.

Aún así nos enfrentamos con el escollo de que por mucho que sea su novedad, el Lazarillo no puede aparecer, de repente, como un destello. La crítica buscó los precedentes en términos vinculados al **personaje**, o bien al **ambiente típico de la picaresca**, o bien a la **forma autobiográfica**. Primero, vamos a ver obras precursoras en relación con **el personaje, el pícaro**. A continuación, observaremos otras obras que han influido al Lazarillo en relación con los demás aspectos.

- El Caballero Cifar (finales del siglo XIII o principios del XIV): Menéndez Pelayo consideraba que **Ribaldo**, el escudero del Caballero Cifar <<parece precursor de los héroes de la novela picaresca todavía más que del honrado escudero de Don Quijote>><sup>(3)</sup>. Ribaldo es un hombre astuto, socarrón e ingenioso como el pícaro.

Pero a diferencia del pícaro, Ribaldo es capaz de convertirse en un verdadero caballero. Su prosperidad final contrasta totalmente con la de los pícaros verdaderos, que jamás consiguen superar su bajo y cruel destino.

- El Libro de Buen Amor (1330-1343): Muchos críticos<sup>(4)</sup> como Chandler, Valbuena Prat y Lope Blanch consideran a **Don Furón**, criado de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, como el arquetipo del pícaro, del que su amo nos ofrece este retrato (estrofa 1620):

Era mintroso, bebdo, ladrón e mesturero,  
tafur, peleador, goloso, refertero,  
reñidor e adivino, sucio e agorero,  
necio, perezoso: tal es mi escudero<sup>(5)</sup>

A parte de este personaje, El Libro de Buen Amor contiene varios motivos de lo que será la novela picaresca: forma autobiográfica, su humor y desenfadado realismo, su malicia y sátira.

- Till Eulenspiegel (1517): Marcel Bataillon atribuye la estructura de los <<Tratados IV y VI>> del Lazarillo a la influencia de Till Eulenspiegel, cuya parte central permanece más desorganizada. También el episodio del Buldero puede haber sido influido por Till Eulenspiegel. Bataillon considera esta obra como una fuente, y el modelo del Lazarillo de Tormes<sup>(6)</sup>. Sin embargo, Manuel J. Asensio rectifica esta teoría afirmando que Till Eulenspiegel, cuyas anécdotas e historias populares son narradas en tercera persona, no nos ofrece la menor base para establecer relaciones de dependencia

con el Lazarillo. Till Eulenspiegel, desde el principio hasta el fin, permanece idéntico a sí mismo, sin variación de carácter de sus burlas. Además, sus engaños, sus trazas, sus malévolas travesuras no ofrecen el cuadro del Lazarillo o del Guzmán; son sólo el motivo de cuento folklórico sobre los enredos mismos<sup>(7)</sup>.

- Spill o Libro de Consejos del valenciano Jaime Roig (escrito en 1460, pero publicado en 1530): Es una obra que pudiera muy bien haber sido modelo inmediato del Lazarillo de Tormes, no sólo en la forma del relato, sino también en algunos de sus rasgos picarescos, según varios críticos. En ambas obras, un personaje cuenta su propia vida: huérfano de padre, arrojado por su madre de la casa, víctima de calamidades durante su mocedad. Pero sólo hasta aquí aparecen sus semejanzas en ambas obras. Porque luego, Spill toma el rumbo hacia la literatura misógina de aquella época. El propósito del autor es contar los tres estados o condiciones de la mujer: doncella, casada y viuda, para propiciar la ocasión de alabar a la Virgen María y parafrasear el Cantar de los Cantares. Además de este distinto motivo literario, Spill está escrito en el verso de cinco sílabas de las "noves rimes"<sup>(8)</sup>.

- Le Roman de Renart está escrito en forma de apólogo, con animales por personajes. Entre ellos la figura del zorro, con sus enredos y astucias, <<parece un precedente de los pícaros humanos del fin de la Edad Media>><sup>(9)</sup>. Así, el zorro satiriza y burla la conducta y tontería humana. Según la moral picaresca, el pícaro describe un

mundo de maldad, injusticia y perversidad, con el fin de excusar sus propias faltas y acciones inmorales. De esta forma, el pícaro acusa de ellas a los demás y lo único que hace el pícaro es limitarse a hacer lo que hace todo el mundo. De este modo, el pícaro no tiene ninguna culpa de su conducta inmoral.

- Maqamat de El Hariri (1054-1122): Menéndez Pelayo ha sugerido una posible relación de esta obra con el Lazarillo que luego desarrolla González Palencia con todo detalle. El personaje central **Abu Zayd de Saruch** parece un perfecto pícaro: cambia frecuentemente su identidad; su alma tortuosa experimenta desde sentimientos nobles hasta las mayores bajezas; es astuto y elocuente; le gusta la vida mendicante, el dinero y el vino; desconfía de los caprichos de la Fortuna. Además existe el dualismo moral: uno, la moral cínica, la del mendigo, que dirige su conducta vil; otro, inspirada en las más nobles fuentes del Islam y al final su conversión. Pero resulta difícil saber, si efectivamente este libro pudo ser conocido en la Europa cristiana a la hora de escribir el Lazarillo<sup>(10)</sup>.

- Baldus de Folengo (escrito en 1519, publicado en 1542)<sup>(11)</sup>: Esta obra anticipa la antítesis de la novela de caballería, cuyo protagonista, **Baldus**, el descendiente literario de Roland, se cría en un ambiente bajo. Y es el caballero degenerado que se convierte en pícaro. Además de esto, podemos encontrar varias semejanzas con el Lazarillo de Tormes: el contar de una vida,



aventuras de tipo negativo y folklórico, el aspecto de realidad, el tema del hambre, la forma autobiográfica y el tono de un coloquio, etc. Sin embargo esta opinión fue rechazada por Lázaro Carreter<sup>(12)</sup> que llamó la atención sobre algunas diferencias profundas entre las dos obras y sobre algunos paralelos superficiales.

- La vida de Esopo<sup>(13)</sup> es una biografía novelada o, más bien, una novela biografiada que un escritor anónimo recopiló en el siglo I.d.C., bien conocida en España y en toda Europa a partir del último cuarto del siglo XV<sup>(14)</sup>.

El mito de Esopo nos lo presenta como un personaje feo y deforme, de origen bárbaro y raza negra, pero dotado de una gran inteligencia y sabiduría. Los obstáculos para expresar esta sabiduría, su mutismo de nacimiento, son superados gracias a la diosa Isis, que le devuelve el habla. La vida de Esopo sigue unos derroteros muy semejantes a los de los pícaros: pasa de amo en amo, de lugar en lugar, a todos va prodigando sus consejos y sale airoso de las mayores dificultades gracias a su ingenio. De este modo, se podría relacionar el tema de las astucias y triunfos del esclavo o criado sobre sus dueños, a lo largo de un viaje en que se describen realista y críticamente ambientes sociales<sup>(15)</sup>. Así, en el Lazarillo de Tormes, se pueden encontrar diversas transposiciones del tema amo-siervo, típico de la Vida de Esopo.

Las obras precedentes de la picaresca en relación con el ambiente típico de la picaresca serían el Satiricón de Petronio,

"fabliaux" franceses o "novelle" italianos, Le garçon et l'aveugle, Liber vagatorum (1510), Decamerón de Boccaccio, Danza de la muerte, El Corbacho, La Celestina y La Lozana andaluza, etc., en las que se describen con realismo, tipos sociales y sus ambientes y sátiras contra el degradado fondo de las costumbres de aquella época. En la primera mitad del siglo XVI, la vena realista y satírica toma formas muy acusadas en la prosa literaria: numerosas continuaciones e imitaciones de La Celestina; libros misceláneos de cuentos, anécdotas, burlas y chistes (El Patrañuelo (1566), Sobremesa y alivio de caminantes de Timoneda, Relación de la Cárcel de Sevilla de Cristóbal de Chaves (1597)) ; coloquios y obras varias de influencia erasmista (Encomium moriae (1509) de Rotterdam, Coloquios satíricos (1533) de Antonio Torquemada, Eremitae (1538) de Juan Maldonado, Diálogo de las transformaciones, Crotalón, Sueño de Luciano, etc.). Por otra parte, el folklore también ocupa un papel importante en la formación de la novela picaresca. Cuando se incorpora en la literatura, trae consigo algunas tradiciones populares que aparecen con frecuencia relacionadas con la vida estudiantil, el hampa, los mendigos, los criminales, la medicina popular, los juegos, la hechicería, los proverbios y la gastronomía<sup>(16)</sup>.

**En cuanto a la forma autobiográfica del Lazarillo de Tormes**, también tenemos múltiples precedentes, pero lo más importante sería buscar una función análoga a la del Lazarillo, correspondiente a la necesidad interna. Lazarillo escribe su biografía a petición de "Vuestra Merced", quien le pide una explicación del <<caso>>,

relacionado con la deshonra conyugal. Lazarillo, para explicar su situación presente, necesita hablar de su pasado. De allí, su necesidad interna de que debía escribir en forma autobiográfica.

Tenemos ejemplos en las memorias y autobiografías de la época (Confesiones de San Agustín), en prosas hacia 1550, de géneros muy diversos (Abencerraje de Villegas, Historia de Clares y Florisea de Núñez de Reinoso, Viaje de Turquía, Crotalón, Epístolas familiares, Diálogo de las transformaciones), y en los diálogos de marco lucianesco. Fernando Lázaro Carreter opina que, dentro de todos estos ejemplos, la historia de Lucio de Petras, contada en latín por Apuleyo (El Asno de Oro) y en griego por el pseudo-Luciano (El Asno), más se aproxima al Lazarillo estructuralmente<sup>(17)</sup>. Y en el Sueño de Luciano, además de la semejanza estructural, aparece un motivo que existe también en el Lazarillo: <<el autor, escribiendo en primera persona, se propone como modelo triunfante para los desheredados. Así, en cuanto a relato autobiográfico y vida ejemplar obedece, en buena medida, a una inducción lucianesca>><sup>(18)</sup>.

Por otra parte Claudio Guillén denomina el Lazarillo <<epístola hablada>><sup>(19)</sup>: una confesión dirigida por Lázaro al amigo de su protector. Así la redacción del Lazarillo es ante todo un acto de obediencia; "y pues vuestra merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso". Esa obediencia tiene numerosos antecedentes literarios en las epístolas de aquella época: Cárcel de Amor, de Diego de San Pedro, La noche de Moner y la carta-confesión de López de Villalobos, etc.. Lázaro Carreter considera esta última obra de López de Villalobos como el modelo fundamental del yo narrativo del

Lazarillo, por la identidad con la declaración de Lázaro ("V.M. escriue se le escriua y relate el caso muy por extenso...") y tomar el relato por el principio, para contar orgullosamente<sup>(20)</sup>.

Hasta aquí hemos observado los antecedentes literarios en tres aspectos para comprender mejor el Lazarillo de Tormes y, por lo tanto, la novela picaresca. Así podemos ver la existencia de elementos picarescos en todas las literaturas y desde la antigüedad. Sin embargo, la novela picaresca, el personaje del pícaro llevado al primer plano de la escena como protagonista, sólo aparece en el Lazarillo de Tormes. Para que se forme una obra maestra como el Lazarillo, no puede actuar exclusivamente una obra sola como antecedente. Se han reunido muchos precedentes para formar un ambiente propicio a la novela picaresca. De esta forma, además de las obras precursoras que hemos visto hasta ahora, en aquel momento, había una tendencia literaria favorable a la picaresca. Poco a poco se destacaba la importancia de las propias experiencias y dar realismo a la obra; así, se concedía más verosimilitud a la expresión autobiográfica:

La vida del Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades se publica en una época en que predominaba la literatura idealista. Renacimiento fino y exquisito en las églogas y sonetos de Garcilaso y su escuela; medievalismo desaforado en la moda abundante de los libros de caballerías; retórica ampulosa y exceso verbal en la rica y desigual producción de fray Antonio de Guevara. Entre esta literatura, que en sus diversas modalidades tenía el idealismo como único problema común denominador, el Lazarillo, con su realismo penetrante, con su sencilla y familiar expresión, con su paródica concepción primaria de la vida, marcaba un derrotero distinto, una agudísima lección de sinceridad y verdad en el arte. El éxito que obtiene es rotundo<sup>(21)</sup>.

## 2. ETIMOLOGÍA DE LA PALABRA <<PÍCARO>>

En el siglo XVI empieza a emplearse la palabra <<pícaro>>: aparece por primera vez en la Farsa Custodia, de Bartolomé Palau<sup>(22)</sup>, obra escrita entre 1541 y 1547, en la forma de "picarote", con sufijo apocorístico. Un año después, en la Carta del bachiller de Arcadia al capitán Salazar<sup>(23)</sup>, se encuentra la locución "pícaros de corte": <<Cuando el sol muestra su cara de oro, igualmente la muestra a los pícaros de la Corte, como a los cortesanos della>>. Por fin, la forma "pícaro" aparece en una carta de Eugenio de Salazar hacia 1560. Aunque el texto es bastante largo, lo citaremos para comprender mejor el contexto de la palabra "pícaro":

El henchimiento y authoridad de la corte es cosa muy de ver. Porque está tan llena de las personas reales, de prelados, de dignidades, de sacerdotes, de relligiosos, de señores, de caualleros, de justiçias, de letrados, de escuderos, de negoçiantes, pleytantes, tratantes, offiçiales y menestrales, que es cosa de admiración: y como no todo el edificio puede ser de buena cantería de piedras cresçidas, fuertes y bien labradas, sino que con ellas se ha de mezclar mucho cascajo, guijo y callao, assí en esta máchina entre las buenas pieças del ángulo ay mucha froga y turronada de bellacos, perdidos, façinorosos, homiçidas, ladrones, capeadores, tahures, fulleros, engañadores, embaucadores, aduladores, regatones, falsarios, rufñanes, pícaros, bagamundos y otros malhechores tan amigos de hazer mal como lo era Cimón atheniense, y es nuestro conosçido el beneficiado de no hazer bien<sup>(24)</sup>.

Anteriormente, el término más usual era el de "ganapán" que se encuentra entre las fechas de 1458 a 1473 y en 1492:

Especialmente Roman  
contra vos lleno d'enojos,

que os llama ganapan...(25).

Luego se generaliza el término "pícaro". Pícaros eran, en un principio, los criados y escuderos. En la <<Sátira por símiles y comparaciones contra los abusos de la Corte>> de Eugenio de Salazar se describe en verso al médico así:

Y para que este tono se sostenga,  
De un pícaro de Corte se acompaña,  
Que no escusa la mula quien la tenga(26)

Y Hurtado de Mendoza, en su Sátira contra las damas expresa así: <<un cocinero, un pícaro, un lacayo>>. El "pícaro de cocina" fue pronto un tipo de sirviente bien definido<sup>(27)</sup>; también los "mozos de esportilla"<sup>(28)</sup>. Luego hacia 1560, como hemos mencionado arriba en la carta de Salazar, nos da plenamente la sensación del pícaro, como elemento que surge en la vagancia, abundancia y vida muelle de las grandes ciudades:

Dabale mucho gusto el ver á la orilla del río tanta chusma de gente, tanto concurso de picaros, bribones, negros, negras desnudas...(29).

Según Corominas, en los primeros tiempos, su matiz peyorativo se refiere más bien a la situación social de un personaje que a su carácter moral:

es verdad que normalmente se pensaba en un aspecto harapiento y en la falta de un oficio u ocupación permanente, y aunque el pordiosero, el vagabundo, la muchacha liviana, el ladronzuelo y el "buscón" eran pícaros típicos, no se descartaba el que el pícaro trabajase en menesteres despreciados y más o menos transitorios, pero honestos, como esportillero, criado de un pobre, recadero, mozo de jábega o de espuelas, pinche de cocina y aun matarife o ayudante de verdugo<sup>(30)</sup>.

Desde Mateo Alemán, todos los héroes de este tipo de novela reciben invariablemente el nombre de pícaros. Pero, al principio, el pícaro no nació como una ficción literaria sino que perteneció a una realidad social. Así dentro de la importancia asignada al tipo social y literario, las obras literarias fueron marcando su particularidad, a través de su práctica y continuación, a ese pícaro del cual partían.

Mucho se ha discutido sobre el origen o etimología de la palabra "pícaro". Rafael Salillas afirma : <<En mi opinión, pícaro deriva de "picar", y literalmente lo demuestra el haber llamado "pícaro de cocina" al "pinche"(de pinchar) >>(31). Este étimo, "picar", fue aceptado por Chandler(32), Sanvisenti(33) y Maldonado de Guevara(34) y Joan Corominas(35). Sin embargo, esta hipótesis tiene pocos defensores en la actualidad. La etimología de "picardía", ya sugerida por Covarrubias(36), y detallada por Nykl(37), parece más aceptada recientemente. Según Nykl <<pícaro>> y <<picardía>> vienen de este nombre geográfico, por la fama de los hechos de armas de la época en que Picardía y Flandes tuvieron un papel destacado. Sobre Picardía surgió la expresión <<vivir como un picardo o pícaro>> para designar la vida de un soldado de fortuna. Fonger de Haan(38) y Bonilla(39) propusieron un étimo árabe, pero no parece que tengan fundamentos por razones fonéticas(40). Por otra parte, Alonso Cortés(41) es partidario de que el origen de <<pícaro>> es la palabra <<bigardo>> y asocia el término <<bigardo>> con aquellos clérigos que

llevaban una vida disoluta. <<Bigardo>> llegó a significar <<vago y vicioso>>. García de Diego<sup>(42)</sup> ofrece también, por su parte, la palabra <<bigardía>>, explicando que los frailes bigardos eran conocidos por su astucia, ingenio y trucos y que por extensión, <<bigardo>>, se aplicaba a personas que eran como ellos en lo relativo a vagabundeos, fraudes, engaños, etc.

Aparte de todo esto, tenemos otros intentos de búsqueda del origen de la palabra <<pícaro>>: la secta religiosa de los Pickard (de Pedro Waldo) que floreció en Bohemia en la primera parte del s. XVI<sup>(43)</sup>; el origen vasco "pico"<sup>(44)</sup>; el origen flamenco "picker", que significa <<picapedrero, segador, ladrón, latero>>; el origen griego "pikros", que significa <<agudo y picante, agrio y áspero, duro y cruel, cortante u odioso, etc>><sup>(45)</sup>; el origen literario<sup>(46)</sup>; interpretación fonética<sup>(47)</sup> , etc. Sin embargo, a pesar de todo este esfuerzo de buscar una etimología adecuada para la palabra "pícaro", todo resulta conjetural y lo único indudable es que el sustantivo "pícaro" fue pronto empleado para designar al buscavidas o ganapán; por extensión, al mozo o escudero.



### 3. CARACTERÍSTICAS DE LA NOVELA PICARESCA

#### 3.1. CRÍTICA TEMÁTICA

La originalidad de la novela picaresca fue llevar a la literatura a personajes innobles y de ínfimos estratos sociales. Las novelas de vagabundos, pícaros y mendigos existían en toda la literatura europea. Pero sólo en España se han llegado a constituir en género. En este aspecto, hay varias interpretaciones acerca de cómo surgió la novela picaresca.

##### 3.1.1. INTERPRETACIÓN REALISTA

Algunos críticos piensan que el hambre es el motivo central y, por lo tanto, las novelas picarescas ofrecen unas valiosas informaciones documentales de la vida española de su época.

**Menéndez Pelayo** define la novela picaresca como <<la epopeya cómica de la astucia y del hambre>><sup>(48)</sup>. **Bonilla** también cree que la novela picaresca demuestra la vida española, aproximadamente unos cien años, desde 1554, la aparición del Lazarillo de Tormes, hasta 1646, la de Estebanillo González<sup>(49)</sup>. Identifica la filosofía del pícaro con los acontecimientos históricos y sociológicos de aquella época<sup>(50)</sup>.

**Frutos Gómez de las Cortinas** también opina que la tónica fundamental de la novela picaresca es el retrato negativo de una sociedad, en la que el pícaro se siente totalmente ajeno, pero que, a pesar de todo, le ha absorbido, haciéndole prisionero de sus males. Así, la novela picaresca es la sátira de la vida cortesana de diversas formas: desde el simple episodio autobiográfico hasta el ejemplo alegórico. La venalidad y el robo son, según el pícaro, los ingredientes fundamentales de la vida. Dondequiera que mire, el pícaro ve que todos roban y asaltan. La única regla que parece gobernar el mundo es la obtención y el aumento de riquezas<sup>(51)</sup>.

Y **Chandler**, por su parte, dice que el pícaro no es más que un pretexto para la descripción de la sociedad y sus maneras. La sociedad es el asunto dominante. Las condiciones sociales y económicas negativas de España de los siglos XVI y XVII fueron las bases de la literatura que expresaba una idea sociológica. La decadencia de España ofrecía el material necesario para crear una ficción correctiva. Así, las novelas picarescas españolas son estudios de costumbres, no de caracteres: observación y pintura de los hechos externos. Según él, el espíritu de la historia del anti-héroe era por necesidad satírico y corrector. Se pinta el mundo de la actualidad como algo atacable<sup>(52)</sup>.

Asimismo, **Rafael Salillas** estudia el fenómeno social del hampa, sus orígenes y sus manifestaciones en la vida real. Según él, la literatura de los pícaros no es otra cosa más que un reflejo fiel

de la realidad: <<La picardía no es más que un efecto del parasitismo. La abundancia de desheredados, de segundones, de expósitos, da lugar a una sociedad hampona propicia a los ardides y los engaños, para fundarse en medios distintos a los del fecundo trabajo>><sup>(53)</sup>. Así el pícaro debería ser estudiado de acuerdo con el ambiente en el que se formó. Los factores que contribuyeron al nacimiento de la picardía, fueron la despoblación de España y la tendencia de todos los españoles a querer ser como la nobleza.

Pero **Lope Blanch** contradice esta interpretación realista de la novela picaresca. Según él, la novela picaresca no es fruto del desmoronamiento político, económico y espiritual de España. Caballeros y rufianes, cortesanos y pícaros, son tipos humanos que conviven en la misma época y en las mismas poblaciones. Cuánto más próspera y rica sea una nación, mayor será el número de vagabundos y de pordioseros que intentan vivir sin trabajar, disfrutando de la opulencia conseguida mediante el esfuerzo de los demás. La figura del pícaro no es exclusiva de la España renacentista. La originalidad de la literatura española consiste en haber elevado ese mundo sórdido de la más baja escala social a la dignidad de lo heroico, de lo artístico<sup>(54)</sup>.

**Guillermo de Torre** también comparte la teoría de Blanch; considera al pícaro como único producto español gracias a su proyección en la literatura, y desecha la tesis sociológica de quienes pretenden ligar todo fenómeno literario con los hechos

político-sociales y su manera de ver la novela picaresca como un producto de decadencia;según de Torre, el Lazarillo surge en días todavía de plenitud y afirma que el Lazarillo fue escrito veinte años antes de su publicación en 1554<sup>(55)</sup>.

En parte, Marcel Bataillon considera la pintura de las costumbres de los pícaros como materia, pero el tema es, siempre, la honra<sup>(56)</sup>. Además rechaza toda interpretación ingenuamente realista del Lazarillo, por el hecho de que el autor se vale de una materia folklórica, y él mismo identifica a su héroe con una figura del folklóre español; según Bataillon, ya existía en el folklóre español un personaje llamado Lazarillo antes de su aparición en la novela<sup>(57)</sup>.

### 3.1.2. INTERPRETACIÓN COSTUMBRISTA

En otro aspecto, la novela picaresca adquiere la apariencia de cuadros costumbristas o memorias personales. **Emiliano Diez-Echarri** considera que no se puede ver en la picaresca el reflejo fiel de toda la sociedad española del siglo XVII. <<Más bien ha de verse en la novela picaresca un cuadro de fondo costumbrista, que abarca una parte de la sociedad, más o menos amplia, pero siempre una sola parte... El estilo autobiográfico presenta los hechos, en expresión del costumbrista Juan de Zabaleta, "no como que cuenta", sino "como que padece">><sup>(58)</sup>. El pícaro sirve a muchos amos y se relaciona con las distintas clases sociales. Así, este rasgo convierte más adelante a la picaresca en la novela de costumbres.

Y según **Laurenti**, las novelas picarescas adquieren <<un tono de memorias personales en un marco geográfico, representado por una continua descripción de impresiones y recuerdos urbanos>><sup>(59)</sup>. **Joaquín del Val** considera del mismo modo, que las novelas picarescas son libros de confesiones descarnadas, en las que se siguen las peripecias de un aventurero en diversos lugares, y forman el relato distintas escenas que apenas guardan relación entre sí. Por ello podrían considerarse como cuadros costumbristas<sup>(60)</sup>. **Maurice Molho** también las interpreta como una confesión imaginaria debido a su forma autobiográfica<sup>(61)</sup>.

### 3.1.3. INTERPRETACIÓN SOCIOHISTÓRICA

En cambio, otros piensan que **la honra** es el tema central en las novelas picarescas, y éste es lo que las distingue de las demás novelas europeas. Es decir, la insistencia en la pureza de sangre es un fenómeno típicamente español, junto al mito de hidalguía y la situación de los cristianos nuevos.

Para **Américo Castro**, la novela picaresca es una reacción de los conversos contra la sociedad que los rechaza: <<En la novela picaresca el personaje central aparece previamente situado mediante un hereditario determinismo prensado dentro de un mundo perverso del cual no podrá zafarse. Los actos del pícaro demuestran a posteriori que todo acontece como era de esperar. De ahí viene importancia de la exhibición de su desvergonzada genealogía como manifestación de un acto de antilinaje, desdeñoso de los cristianos viejos>><sup>(62)</sup>. Para Castro, todo el problema de marginación tendría como explicación el origen judío de sus autores conversos. De este modo Castro establece una relación de causa-efecto entre la situación de conversos de origen judío y la tonalidad propia de la picaresca. **Donald McGrady** sugiere también la honra como tema central de la novela picaresca, sacando ejemplos de las figuras del sacerdote, el hidalgo y el pícaro<sup>(63)</sup>.

Según **Maurice Molho** un pícaro español es, ante todo, un hombre sin honor. Todos los temas -la miseria, la mendicidad, el

hambre- se subordinan al honor. De este modo, la deshonra del pícaro nos descubre el culto y la devoción al honor de la sociedad española. Molho ve la noción fundamental de <<hidalguía>> como la razón del nacimiento de la novela picaresca en España: La nobleza y la limpieza de sangre, es decir, el honor, significan virtud de su nacimiento. Así, el antihonor del pícaro revela su linaje y su hidalguía al revés. Y allí está el determinismo, herencia del antihonor: nacido mal, vivirá mal. Su destino será la abyección (su destino, prefigurado en el nacimiento). Y, por otra parte, señala que el prólogo del Lazarillo de Tormes es un acto de desmitificación del honor y de la gloria; que el Guzmán de Alfarache revela el problema de un converso en una sociedad consciente de diferencias raciales; en el Buscón subraya la importancia de la figura de don Diego Coronel. Este, según Molho, sería el único personaje que escapa a la cosificación de Quevedo. Los pensamientos políticos, morales, satíricos o religiosos de Quevedo parecen girar alrededor de la figura de Diego, que representaría el único símbolo sólido de los valores españoles<sup>(64)</sup>.

Sin embargo, posteriormente, rectifica su opinión sobre la figura de Don Diego Coronel de Zúñiga, que no es sino otro pícaro, no menos judío que Pablos, sólo que con más fortuna<sup>(65)</sup>. Según él, la lectura del Buscón no es ya binaria, sino triangular, con tres personajes que se oponen dos a dos: don Pablos, don Diego y don Toribio. Su oposición se funda en dos variables: sangre y dinero.

Así, el Buscón relata y denuncia hundimiento de una sociedad estamental atacada en sus cimientos ideológicos: sangre y linaje, por la intromisión de un poder substitutivo inicuo: el dinero, que perturba el orden de la sangre, hace nobleza (don Diego) o la deshace (don Toribio), y alienta la desordenada ambición del pícaro (don Pablos)(66).

En el Buscón don Pablos y don Toribio son frágiles, porque carecen de fortuna en una sociedad estamental dominada por el dinero. De este modo don Diego es el único personaje del libro que se libra del chiste, gracias a su fortuna.

**Marcel Bataillon** da una dirección más firme a las ideas de Castro, pero no se fija en el origen racial de los novelistas, sino en la conciencia de la "limpieza de sangre" de los personajes. Rechaza su opinión anterior de que la picaresca literaria se produce debido a la presencia de los pícaros en todos los niveles sociales entre los años 1598-1605<sup>(67)</sup>, y relaciona la picaresca con la obsesión de la vida española y con el problema de la pureza de sangre. Así, el pícaro representa la negación de la honra. La exaltación de la vida picaresca, la liberación de los cuidados y exigencias del honor, por lo tanto, la ridicularización de los imperativos del honor y de la ascendencia racial son caracteres comunes en las novelas picarescas: <<los temas favoritos picarescos se organizaban no alrededor del tema del hambre, de la indigencia y de la lucha por la vida, sino alrededor de la honra, es decir, alrededor de la respetabilidad externa, que se funda en el traje, el tren de vida y la calidad social heredada>><sup>(68)</sup>. El Guzmán de Alfarache es la sátira de la <<honorabilidad>> que se basa en el



dinero. Las preocupaciones por la decencia, la honra externa y las distintas clases sociales penetran en toda la materia picaresca, y sirven para explicar sus complejos contenidos mucho mejor, que pintar de modo realista los bajos fondos sociales.

**Alberto del Monte**, sin embargo, opina que esta interpretación es muy restrictiva. En realidad, no es solamente una reacción de los conversos, sino de todos aquellos que son rechazados por la sociedad, y si la limpieza de sangre es un elemento innegable de las motivaciones históricas del género picaresco, no es el elemento exclusivo, y aún se ha de interpretar en sentido social y no en sentido existencial; piensa que la denuncia de estos escritores no es contra la sociedad, su estructura y sus jerarquías, sino contra los exponentes corrompidos de esa sociedad<sup>(69)</sup>.

**José Antonio Maravall** también es muy escéptico con respecto a la "limpieza de sangre". Rechaza la importancia absoluta que Américo Castro da a los estatutos de limpieza de sangre y enfatiza que el honor no se puede desconectar de la riqueza. De este modo también discrepa de la opinión de Marcel Bataillon: <<no hay ningún pícaro, que yo recuerde, que se reduzca en su pretensión a ser hidalgo sin ser rico>><sup>(70)</sup>.

Según él, la pobreza del individuo es la base social que determina la aparición de la picaresca. Los pobres sólo pueden alcanzar su ascenso social mediante una vía ilegítima, que es la

picaresca. Por lo tanto, su tema central es el afán de medro. Desde el Renacimiento, la riqueza iba sustituyendo a la nobleza de sangre a la hora de fijar el rango social del individuo. Ahora se trata de la política del <<tener>> y <<no tener>> que refieren Justina, Guzmán y don Quijote<sup>(71)</sup>.

El pícaro tiene intención de vivir bien, pero no ambiciona destruir el orden establecido. En realidad, el pícaro no se preocupa de la reforma de la sociedad; era demasiado cínico y demasiado despreocupado para eso. Así, la Monarquía, que en el siglo XVII se preocupó por cualquier movimiento rebelde, utiliza el grado de desviación de la picaresca para reducir la amenaza del rebelde. De este modo Maravall concluye que la sociedad barroca no sólo origina la figura del pícaro, sino que admite su creación como elemento mantenedor del equilibrio social.

Debido a las interpretaciones realistas y político-sociales de las novelas picarescas se ha creado una corriente negativa sobre este género de libros. **Montoliu** opina que los sentidos negativos del género picaresco radican en los siguientes aspectos: la cínica expresión de la amargura y el resentimiento, la desolada visión de la vida y el vacío moral del pícaro<sup>(72)</sup>.

**Marañón** repudia toda la novela picaresca por su profunda inmoralidad, por su pesimismo absoluto y por su sentido despectivo de lo español. El cree que por ello triunfa la rebeldía individual

contra las leyes de la sociedad, y esto es lo reprobable de estos libros. Insiste en que <<la picaresca tuvo una influencia pesimista, lamentable, en el alma española. El triunfo de lo que no es justo produce siempre una impresión depresiva en la sociedad. La misma alegría del bellaco triunfador es tan falsa y tan fugaz como la del borracho>><sup>(73)</sup>; lamenta el hecho de que las aventuras del pícaro, que a menudo son inmorales e ilegales, están presentadas con ingenio y gracia y esto atenúa su verdadero significado ético; encuentra la moral de la picaresca aún más censurable que las aventuras del pícaro.

**Frutos Gómez de las Cortinas** opina asimismo que la novela picaresca ha dado origen a la España negra de <<vagabundos desaharrapados, de hidalgos hambrientos y de leguleyos concusionarios>><sup>(74)</sup>, y que ha tenido una influencia nociva dentro del ámbito nacional: desobediencia a un superior, no contar con los demás, no estar sujeto a obligaciones y deberes, gozar de descanso y vida ociosa.

Ortega y Gasset también afirma negativamente:

La novela picaresca en su forma extrema una literatura corrosiva, compuesta con puras negaciones, empujada por un pesimismo preconcebido, que hace inventario escrupuloso de los males por la tierra esparcidos, sin órgano para percibir armonías ni optimidades. Es un arte, y aquí hallo su mayor defecto, que no tiene independencia estética: necesita de la realidad fuera de ella, de la cual es ella crítica, de la que vive como carcoma de la madera. La novela picaresca no puede ser sino realista, en el sentido menos grato de la palabra; lo que posee de valor estético consiste justamente en que al leer el libro levantamos a cada momento los ojos de la plana y

miramos la vida real y la contrastamos con la del libro y nos gozamos en la confirmación de su exactitud. Es arte de copia...La picardía original de la novela picaresca ha de buscarse, pues, en la mirada insolente que de abajo arriba lanza a la sociedad el pícaro autor(75).

Pero es difícil aceptar que la novela picaresca sea meramente un arte realista, un arte imitador. Su realismo es una creación imaginaria. En ningún momento ese realismo es simple y directo: es un realismo crítico con preocupaciones moralizantes y mezclado con la ascética, como aparece en el Guzmán de Alfarache. Es la personalidad del personaje y del autor lo que determina la estructura del Guzmán: la narración de la vida pasada del pícaro no es seguida y lineal, sino que se interrumpe con las digresiones del escritor. Su intención no es describir sino instruir.

### 3.1.4. INTERPRETACIÓN ÉTICA Y DIDÁCTICA

Moreno Báez desarrolla otra serie de interpretaciones: ver la novela picaresca como docente y didáctica. Su punto de partida es el Guzmán de Alfarache. Moreno Báez<sup>(76)</sup> explica que Mateo Alemán toma por protagonista a un huomo vizioso con el fin de que su vida sirviera de enseñanza a los lectores y desarrolla su enseñanza en las digresiones. Según la opinión de sus contemporáneos, en los elogios que precedieron a las dos partes de la novela, la de los teólogos que aprobaron su novela y la de los traductores de su época, su propósito es franco y abiertamente moralizador. Además, Moreno Báez nos hizo ver claramente los cambios de las interpretaciones sobre el Guzmán de Alfarache según las épocas.

En el siglo XVIII, el "celo de aprovechar" no es por sí censurable, sino sólo la violencia y falta de medida de sus digresiones, que tanto contrastan con la delicadeza y elegancia del Rococó. Un claro ejemplo es Lesage, cuya traducción del Guzmán de Alfarache aparece sin digresiones.

En el siglo XIX, con el predominio del naturalismo, se aprecia el Guzmán de Alfarache como narración realista y vigorosa, pero sin comprender sus digresiones. Nadie habla entonces del valor docente de las moralidades ni del relato, sino del deseo de disimular la penosa impresión de los malos ejemplos del pícaro o de ponerse a

cubierto de las censuras de la Inquisición y de este modo imprimir el libro sin persecuciones.

En el siglo XX se ve un interés positivo hacia las moralizaciones en la crítica de Castro, Mérimée, De Haan, Pfandl, Icaza. Aunque estos críticos admiraban muchos aspectos de las moralizaciones, no supieron verlas dentro del esquema doble del Guzmán de Alfarache; es decir, la parte narrativa y la moral, como una unidad coexistente dentro de la obra. Los críticos que aceptaron dicha unidad como uno de los aspectos de la obra son los siguientes: Cejador, Gili Gaya, Montesinos, Vossler, Herrero García y sobre todo Valbuena.

**Julio Cejador y Frauca** es el primero que ha defendido la unidad del Guzmán de Alfarache, y afirma que no es posible separar el relato y las moralidades y pone de relieve su valor docente<sup>(77)</sup>.

Un punto más avanzado es de **Miguel Herrero García** al afirmar que <<la novela picaresca es un pseudoascético, hijo de las circunstancias peculiares del espíritu español, que hace de las confesiones autobiográficas de pecadores escarmentados un instrumento de corrección>>; observa que la novela picaresca es un <<sermón con alteraciones de proporciones de los elementos que entran en su combinación. Toda la inmensa producción de la oratoria sagrada en la España de los Austrias está compuesta de dos elementos: la parte doctrinal y la parte práctica o aplicación moral>><sup>(78)</sup>. Así la novela

queda reducida a disertaciones morales y descripciones de vicios; la novela picaresca pertenecería al nivel más inferior de la literatura ascética. Según Herrero García, las circunstancias históricas de una Europa en la época posterior a la Contrarreforma, causaron en España una situación en la que el arte picaresco literario estaba unido a la literatura ascética y ello produjo un tipo híbrido de <<novela-sermón>>.

Por su parte, **Ángel del Río** llega a afirmar que el elemento esencial de la obra, no digresivo, es la moralización y relaciona las tres corrientes ideológicas características de la época: docencia escolástica, estoicismo y ascetismo: <<Guzmán, pícaro y antihéroe, sería encarnación y trasunto del hombre, como pecador, y la historia poco edificante de sus hazañas, recorrido desde el pecado original a través de los vicios y maldades del mundo, hasta la salvación por el arrepentimiento y la renuncia>>. Pero señala que, con el peso de muchas digresiones, el Guzmán de Alfarache carece de la gracia, el aire alegre y divertido de una obra de arte<sup>(79)</sup>.

**Samuel Gili Gaya**, por su parte, nos llevó a relacionar el Guzmán con las ideas de Contrarreforma. El resultado de la actitud picaresca es la desestimación de la vida, que es toda apariencia, sueño, vanidad de vanidades. Se filtra en el "desengaño" del siglo XVII. El pícaro es un moralista a su manera. Su filosofía práctica correctora propone <<hacer triaca del veneno>>; <<quieren utilizar lo picaresco como cebo para que el lector degluta la buena doctrina y no

se extravíe en los caminos del mundo, como les ocurría a sus protagonistas>><sup>(80)</sup>. Samuel Gili Gaya sugiere que, a este propósito, Herrero García puso en claro la estrecha afinidad entre los sermones de los predicadores y las disertaciones de las novelas picarescas. También nos dice que estas moralizaciones en manos de escritores de menor categoría llevarán a la desintegración del género.

Y Blanco Aguinaga, en parte, relaciona la función didáctica del pícaro con la forma autobiográfica: <<Para rechazar el mundo antes hay que haberse adentrado en él, en su pecado y engaño; hay que conocerlo a fondo para poder hablar con autoridad>><sup>(81)</sup>. Ello permite que la vida narrada, "a posteriori", esté concebida "a priori" como ejemplo de desengaño, que es lo más significativo de la novela picaresca. Así, afirmando que todo lo sabido a trasmano nos está dado de antemano, pone de relieve el determinismo radical de la picaresca desde el punto de vista formal.

Por otro lado, Alexander A. Parker enfoca la novela picaresca en el aspecto social de <<delincuencia>>. Para él "delincuente" es el mejor equivalente moderno del "pícaro" de Alemán: <<La delincuencia picaresca es delincuencia menor principalmente por ser limitada por las convenciones literarias y por el concepto de "ejemplaridad">><sup>(82)</sup>. Para Parker el Lazarillo no es novela picaresca propiamente dicha, sino el precursor del género, porque Lázaro no es un delincuente. De este modo subraya el importante papel de <<delincuencia>> en la formación de la novela picaresca, pero, al mismo



tiempo, rechaza cualquier tipo de influjo económico-social.

Para él, la aparición del género picaresco sólo se explica a la luz de los movimientos de reforma religiosa, es decir, el humanismo erasmista y la Contrarreforma, y siempre dentro de un contexto puramente literario y cultural. El Lazarillo surgió en el clima de sátira social en el que los humanistas erasmistas españoles habían producido entre 1530 y 1560. La Contrarreforma rechazó las novelas pastoriles y caballerescas por su inverosimilitud e irresponsabilidad. De este modo, los hombres de la Contrarreforma abogaron por la sustitución de las novelas fantásticas por la literatura verdadera. Así el Guzmán de Alfarache satisfacía las exigencias de la Contrarreforma porque, siendo realista, era verdadera y responsable.

Sin embargo su teoría es bastante unilateral. Aunque la influencia económico-social no es decisiva para la aparición de la novela picaresca, no se puede establecer una excisión tan excesiva, que rechace toda la interpretación económico-social. Como material del libro, la novela picaresca trata de asuntos sociales de aquella época.

**Alberto del Monte** tampoco lo ve tan sencillo; sugiere la posibilidad de que la intención didáctica de Guzmán sea un fenómeno común en el 1600, incluso en obras de puro entretenimiento. Y señala varias contradicciones entre el tiempo de la narración y el del comentario, y la discrepancia entre las dos partes<sup>(83)</sup>.

**Joaquín del Val** también se opone diciendo que se puede comprobar la tesis como confesión de pecadores escarmentados en el Guzmán de Alfarache, pero Espinel acorta las digresiones morales, y Quevedo ni siquiera se desvía en las digresiones morales<sup>(84)</sup>.

Y al preguntar qué parte es la más esencial: las anécdotas picarescas o el sermón moral en el Guzmán, **Guillermo de Torre** advierte que para sus contemporáneos lo que determinó el favor popular del libro fue su puro contenido novelesco: <<A tal punto que el Guzmán de Alfarache fue designado como el Pícaro por antonomasia, coincidiendo con las intenciones primitivas de Alemán, quien sólo en la segunda parte agregaría este subtítulo: Atalaya de la vida humana, a fin de sugerir así ciertos propósitos de ejemplaridad>><sup>(85)</sup>. Además, De Torre explica la causa de silencio entre Lazarillo y Guzmán por el temor a la Inquisición. Y se pregunta por qué tras un libro de criticismo desenfadado como el Lazarillo, el género picaresco se torna moralista. Con la censura de la Inquisición y la estrecha conexión del arte de Barroco con el espíritu de la Contrarreforma, el género picaresco pronto pierde desenvoltura. Y le quedan los únicos caminos que son el sermón moral o bien la deformación burlesca, como era el Buscón, o la reducción de lo picaresco a la alegoría moral, como en el Criticón de Gracián.

### 3.1.5. INTERPRETACIÓN LITERARIA

**Guillermo de Torre** explica la aparición del pícaro como único producto español gracias a su proyección en la literatura. Comenta que los lectores de aquella época estaban cansados de libros de caballerías, libros de aventuras peregrinas<sup>(86)</sup>, de episodios irreales y novelas pastoriles. Ya se estaba preparando el ambiente satírico y realista para el nacimiento del pícaro: <<el pícaro viene así a afirmarse inicialmente como la negación más rotunda de los héroes caballerescos y pastoriles>>(87).

**F.W. Chandler** fue el primero que llamó al pícaro "anti-héroe". **Valbuena Prat** también afirma que el Lazarillo se publica en una época en que predominaba la literatura idealista. Entre esa literatura, << que en sus diversas modalidades tenía el idealismo como único posible común denominador, el Lazarillo, con su paródica concepción primaria de la vida, marcaba un derrotero distinto, una agudísima lección de sinceridad y verdad en el arte>>(88). **Américo Castro** acentuó asimismo el concepto del antihéroe:

el pícaro es el antihéroe y la novela picaresca nace sencillamente como una reacción antiheroica en relación con el derrumbamiento de la caballería y de los mitos heroicos. La originalidad española consistió en oponer a la tradición popularizada de lo heroico, de la aventura tensa, una crítica vulgar, de filosofía vulgar(89).

Por otro lado, **Osvaldo Rodríguez** interpreta el Lazarillo de Tormes como transgresión del sistema textual de su época<sup>(90)</sup>. El relato caballeresco y el relato pastoril expresaban en aquella época una visión idealizada de la realidad con los correspondientes procedimientos de construcción literaria. Pero al abrir el Lazarillo un nuevo género literario, su autor renueva y transforma las formas literarias preexistentes por otras nuevas: el distanciamiento narrativo por identidad narrador-personaje; la peripecia caballeresca y amorosa por las aventuras y desventuras de un pícaro proveniente del submundo; la guerra y amor por hambre y engaño; el héroe de la virtud, el honor y la fidelidad por el antihéroe; la univocidad del sentido heroico o amoroso de la peripecia épico-caballeresca por la ambivalencia significativa de las acciones del pícaro como sujeto integrado y excluido de la sociedad; la moralidad del mensaje del pícaro escarmentado; el idealismo por el pragmatismo y la conveniencia como nueva visión del mundo.

### 3.2. CRÍTICA FORMAL

Chandler(1899)<sup>(91)</sup> fue el primero que condujo el género a primer plano, recogiendo muchas obras que permanecían olvidadas. Pero también fue el que abrió una serie de conclusiones confusas para críticos posteriores. Chandler clasifica en cuatro aspectos las novelas picarescas, según el grado de las caracterizaciones del pícaro: formas rudimentarias; emersión de la personalidad; formas aliadas e imperfectas; decadencia de la picaresca.

Chandler incluye en el primer grupo, el de formas rudimentarias de la novela picaresca, incluso la tradición satírica española desde Séneca y Marcial hasta el Arcipreste de Hita y la Celestina y la sátira lucianesca<sup>(91)</sup>. El Lazarillo de Tormes(1544), el Guzmán de Alfarache (1599 y 1604), la Segunda Parte de Guzmán de Alfarache de Juan Martí (1602), la Pícara Justina(1605), el Estebanillo González(1646), El Lazarillo de Manzanares(1620), La desordenada codicia de los bienes ajenos(1619) y Alonso, mozo de muchos amos(1624 y 1626) figuran entre las formas rudimentarias de las novelas picarescas por su falta de caracterización individual. En su primera etapa, lo más importante es la descripción de las clases sociales. Son novelas informes en el plan y de estilo burlesco, y muestran una hechura rudimentaria, sátira sin rebozo; su moralidad, cuando se encuentra, es demasiado larga.

En la segunda etapa, emersión de la personalidad, es decir, el cambio del punto de vista desde los hechos al carácter,

reforzó el papel del antihéroe en el relato como persona. La novela de observación se transforma en narraciones en que se presta menos atención a las distintas clases de la sociedad y más al observador. Ahora sus picardías no son simples trapacerías sino una revelación del personaje, combinada orgánicamente para un fin. Así, su resultado es el descenso de discursos y moralidades, y el ascenso de episodios románticos, haciéndose la forma de la narración menos estereotipada y sencilla. En este grupo entrarían el Buscón(1626), el Lazarillo de Juan de Luna(1620), la Hija de Celestina(1612), El necio bien afortunado(1618), las Aventuras del Bachiller Trapaza(1634 o 37) y la Garduña de Sevilla(1634).

El tercer grupo, consiste en una serie de obras que siguen el desarrollo general de la novela picaresca y sufren su influencia, aunque difieran en la forma o se muestren picarescas sólo en parte. Son folletos circunstanciales sobre la vida en las cárceles e invectivas contra el juego<sup>(93)</sup>.

Las múltiples tentativas de diversificar la novela picaresca formalizan el último grupo. Según Chandler, aquí se mezclan con otras fases, a partir de lo picaresco: el Soldado Píndaro (1626), manifiesto del elemento romántico; El Diablo Cojuelo (1641), El Siglo Pitagórico(1644), la Historia moral del dios Momo (1668), lo picaresco con lo fantástico; Día y noche de Madrid, bocetos de la vida real, costumbrismo; La vida del conde Matisio(1652), exageración del pícaro hasta convertirlo en figura villanesca; Periquillo, el de las gallineras(1668) es la desintegración total de la novela picaresca.

Hasta ahora hemos visto cómo Chandler clasificó las novelas picarescas. Chandler llamó a las primeras <<formas rudimentarias de las novelas picarescas>>, con lo cual las obras del segundo grupo representarían formas más perfectas del arte de novelar. Chandler cree que el pícaro primitivo no tiene carácter de individuo debido a las descripciones de las distintas clases sociales, o sea, debido a las sátiras sociales o digresiones morales. Entonces, según su criterio, el Lazarillo debe formar parte del segundo grupo y Marcos de Obregón del primer grupo. El personaje del Lazarillo es una revolución de la personalización en la literatura española. Lazarillo expresa sus rasgos humanos: odio, temor, compasión, orgullo y hasta su resignación. Mientras que Marcos de Obregón no es un pícaro sino un observador<sup>(94)</sup>. Gili Gaya piensa que el defecto de la teoría de Chandler se produce al enfocar su estudio desde la amplia perspectiva de la novela europea, por lo tanto, para tener una visión correcta, hay que enfocararlo desde las novelas primitivas españolas, y no a partir de la segunda fase del género<sup>(95)</sup>.

**Américo Castro**(1926) fue el que rompió las corrientes críticas establecidas por Chandler. Estableció una diferencia clara entre novela con pícaros y novela picaresca. Según Castro, en la obra cervantina aparecen, parcial y superficialmente, ciertos elementos de la novela picaresca. Pero estos pícaros son siempre objeto de las manipulaciones artísticas del autor:

El pícaro es un objeto en manos de Cervantes, subordinado a su compleja visión del mundo. Las obras cervantinas tienen rasgos sueltos de apicaramiento. Surgen como contraste, como

detalle que da variedad a la acción. Presentar pícaros o rozar motivos picarescos es cosa que nada tiene que ver con escribir una novela picaresca(96).

Y, además de esto, afirmó que la forma autobiográfica, lejos de construir un torpe recurso narrativo, era esencial a la concepción del mundo picaresco:

El estilo autobiográfico resulta así inseparable del mismo intento de sacar a la luz del arte un tema hasta entonces inexistente o desdeñado. La persona del autor se retrajó tanto, que ni siquiera quiso revelar su nombre. El autobiografismo del Lazarillo es solidario de su anonimato(97).

Sin embargo, más tarde resalta las enormes diferencias entre el Lazarillo y el Guzmán, excluyendo al Lazarillo de la novela picaresca.

Pfandl(1929) clasificó las novelas picarescas en varios grupos según el predominio del fin moralizador, el atractivo por lo picaresco en sí mismo, o el mero placer descriptivo de ambientes picarescos.

El primer grupo, es el <<idealístico-satírico>>, en el que se contempla el panorama de una España decadente. Su tesis particular es generalmente satírica y de amonestación: el Guzmán de Alfarache y el Buscón. El segundo grupo, es el <<realístico-optimista>>, cuyas obras son la Pícara Justina, La hija de Celestina, Estebanillo González; en este grupo, no aparecen ni el ingenio ni el profundo conocimiento de la vida del primero, aquí sólo se narra una alegre manera de vivir: el vagabundeo y la vida picaresca. Si alguna vez



adopta el tono moralizador, hace más el efecto de ser un sermón postizo, que de tener un sentido didáctico. Y el tercer grupo, el <<novelístico-descriptivo>> presenta cuadros costumbristas, que apenas tienen carácter picaresco; los autores de este último grupo son Juan Martí, Espinel, García, Solórzano, Alcalá Yañez<sup>(98)</sup>. Sin embargo, estos tres elementos distintivos -propósitos morales, la vida alegre picaresca y los cuadros costumbristas- son características comunes a todo el género picaresco. Dependiendo de cada autor que los combina a su gusto variará el estilo y la perceptibilidad de cada obra. Pero no pueden funcionar como un criterio clasificador.

Gili Gaya(1953), al ver la dificultad de clasificar cada obra por las diferencias entre ellas, prefirió seguir cronológicamente las transformaciones de la novela picaresca desde sus antecedentes hasta su desintegración<sup>(99)</sup>. Las etapas de este proceso se determinan por el desenvolvimiento lento de los elementos que se encuentran en el Lazarillo de Tormes. Gili Gaya opina que el Guzmán de Alfarache marca el punto culminante del apogeo del género; piensa que algunos críticos han sobreestimado el papel moralizador del Guzmán de Alfarache. El material novelístico de la obra es de suma importancia para Gili Gaya. Según él estas moralizaciones en manos de escritores de menor categoría llevarán a la desintegración del género. La novella italianizada fue el género literario que más contribuyó a la desintegración de la novela picaresca.

Alberto del Monte(1957) distinguió el <<género picaresco>> del <<gusto picaresco>>: el primero, sólo incluye algunas pocas novelas; el segundo, implica una multitud de obras de la más variada índole. Según Del Monte, el género picaresco, del cual el Lazarillo fue como el arquetipo, tiene su primer verdadero documento en el Guzmán de Alfarache, que tipifica el personaje del pícaro y fija la tradición literaria de la estructura del género picaresco. Sin embargo, la mayoría de sus seguidores fueron epígonos que sólo imitaron las características puramente extrínsecas y que no comprendieron la problemática moral y social de sus modelos. Con la Pícara Justina y Segunda Parte de Guzmán de Alfarache de Juan Martí, el género picaresco había desvelado los gérmenes de una decadencia, que fue recuperado con el Lazarillo de Juan de Luna y el Buscón. A pesar de todo, el género picaresco declinó en las novelas de Castillo, y se consumó en la Vida de don Gregorio Guadaña.

Pero, a pesar de su voluntad de trazar el itinerario del género picaresco, distinguiéndolo del gusto picaresco, su esfuerzo crea una confusión más. Por dividir el género picaresco y el gusto picaresco en la tradición literaria, en vez de ordenar las obras picarescas dentro del mismo género, los ámbitos del criterio se han ampliado hasta otro tipo de géneros, por ejemplo, teatro, poesía y folletos sobre la vida de la cárcel, etc.<sup>(100)</sup>: obras en verso, como La vida del pícaro y el Testamento del pícaro pobre; graciosos en el teatro; folletos sobre la vida de la cárcel como la Relación de la cárcel de Sevilla; obras narrativas como los Engaños deste siglo y historia sucedida en nuestro tiempo(1615), las Novelas morales útiles

por sus documentos (1620), la Varia fortuna del soldado Píndaro(1626), la Vida del conde de Matisio(1652), El día de fiesta por la mañana(1614), El día de fiesta por la tarde (1660), la Flema de Pedro Hernández(1657), las Meriendas del ingenio y entretenimiento del gusto(1663), Día y noche en Madrid (1663) y el Periquillo el de las Gallineras(1668); obras diversas, como El viaje entretenido (1603), El viaje de Turquía, El viaje del Mundo(1614), El Pasajero (1617) y Los avisos y guía de forasteros que vienen a la Corte(1620). Y excluye al Estebanillo González de la novela picaresca, al considerarlo como una autobiografía idealizada según modelo picaresco.

**Valbuena Prat**(1964) clasificó la novela picaresca en tres grupos según la intensidad del sermón: 1) una picaresca sin sermones morales: Primitivo y perfecto el Lazarillo, la Hija de Celestina, el Buscón, el Estebanillo González, el Gregorio Guadaña; 2) fusión de ética y picaresca: el Guzmán de Alfarache, Alonso, mozo de muchos amos; 3) mera mezcla de lo moral y lo picaresco: la Pícara Justina, Marcos Obregón. Posteriormente, añadió que no podía reducirse todo el género a una unidad demasiado estricta , que daría una impresión unilateral<sup>(101)</sup>.

**Lázaro Carreter**(1968) distinguió <<maestros>> y <<epígonos>> en el género picaresco. Los maestros son los que, con su genio creador, proporcionan a éste su poética particular; los epígonos, por su parte, manipulan esta poética, bien imitándola o bien alternándola, pero sin perderla nunca de vista, siempre utilizándola como

plano de referencia. Sin embargo, a la hora de decidir cuál es maestro o epígono, su criterio es bastante ambiguo<sup>(102)</sup>.

Francisco Rico(1970) estudia la trayectoria del género desde el Lazarillo de Tormes y el Guzmán de Alfarache. Para él, lo más importante es la visión del mundo a través de un "punto de vista" vital y relatado desde el narrador; opina que este elemento se encuentra ausente en otras novelas picarescas, especialmente en el Buscón, que parecía haber sido escrito con el único propósito de "recreación". En el Lazarillo y el Guzmán, los ingredientes principales tienden a explicar la situación final del protagonista, de la qué es elemento notable el hecho de redactar una autobiografía.

Pero al integrarse en el arquetipo genérico de la novela picaresca, la forma autobiográfica se queda como un mero soporte convencional. De este modo, el habilísimo juego con el punto de vista, que es central en el Lazarillo y en el Guzmán, se desvanece en la misma medida en que se falsea la primera persona.

Para Francisco Rico, la novela picaresca se había acabado con la Pícara Justina y el Buscón: <<La fórmula deducida de Lazarillo y Guzmán, al aplicarse mecánicamente, sin justificación profunda, resultaba demasiado previsible, monótona>><sup>(103)</sup>.

Según él, el género se había revelado y agotado, por el momento, entre 1599 y 1605; y entre 1620 y 1626, surgió una suerte de renacimiento: el Lazarillo de Manzanares (1620) de Juan Cortés de Tolosa y la Segunda parte del Lazarillo de Tormes (1620) de Juan de Luna, Alonso, mozo de muchos amos (1624 y 1626) de Jerónimo de Alcalá

Yáñez, la Varia fortuna del soldado Píndaro de Gonzalo de Céspedes y Meneses y la Vida del Buscón (1626). Rico opina que, en este grupo, sólo Jerónimo de Alcalá Yáñez parece haber comprendido la relación entre el pícaro actor y el pícaro autor.

Desde 1626, la novela picaresca sufre una decadencia de la que nunca podrá recuperarse. En este grupo se incluyen La niña de los embustes, Teresa de Manzanares (1632), las Aventuras del Bachiller Trapaza (1637) y La Garduña de Sevilla (1642) de Alonso de Castillo Solórzano, La vida de don Gregorio Guadaña (1644) de Antonio Enríquez Gómez, y Estebanillo González (1646). Según Rico, esta última novela es la única de interés porque, tras Estebanillo, se esconde un anónimo que reelabora una existencia real a la luz de la literatura y de una determinada tradición truhanesca. De este modo, se explica la consistencia del punto de vista y el sentido de la autobiografía en el Estebanillo González.

Por otra parte, **Alán Francis** (1978) trata de analizar la evolución de la novela picaresca española en su doble vertiente formal e ideológica, prestando mayor atención a los escritores tardíos a los que concedía la crítica habitual.

Divide en dos partes las novelas picarescas: obras iniciadoras, a la luz de <<su tratamiento tanto artístico como ético de tres grandes temas de la literatura de la época>><sup>(104)</sup> que son el honor, la religiosidad y la sociedad. En este grupo se incluyen el Lazarillo de Tormes, el Guzmán de Alfarache, el Buscón, Marcos de Obregón y la Pícaro Justina.

La segunda fase es la de "pseudopicaresca" o "picaresca decadente" que se analiza a la luz de los distintos conceptos de decadencia: ético, político-social, estético. A su vez, este grupo se divide en dos sectores, según su carácter problemático - el Guzmán apócrifo, La desordenada codicia de los bienes ajenos, La vida de don Gregorio Guadaña, el Lazarillo de Juan de Luna, Estebanillo González - y otro por su conformismo. En este último grupo se incluyen las obras picarescas de Salas Barbadillo, Alcalá Yáñez, Vélez de Guevara, Céspedes y Meneses y Castillo Solórzano. Su propósito es <<una revisión del concepto cronológico y cualitativo de la decadencia de la novela picaresca desde el Lazarillo hasta que el género se desliza en el costumbrismo>>(105).

A pesar de su intento ambicioso, sin embargo, el resultado no ha sido demasiado satisfactorio. El análisis del honor, la religión y la sociedad en las obras iniciales de la picaresca no arroja una nueva luz. Además no se ha explicado claramente el motivo de su clasificación. A mi parecer, el Guzmán apócrifo es más conformista que El donado hablador. Si se puede incluir en el género picaresco El diablo Cojuelo y la Varia fortuna del soldado Píndaro, no se ha aclarado por qué no considerar en este grupo el Lazarillo de Manzanares o el Guitón Honofre.

### 3.3. NUEVA CORRIENTE CRÍTICA

La crítica literaria tradicional, en su afán por aclarar la esencia de la picaresca, ha propuesto algunas soluciones extremas que oscilan entre la crítica temática (el honor, el hambre, la delincuencia, etc.) y la crítica formal (la autobiografía, el punto de vista, etc.), de manera que, cada una en su sentido, resulta inadecuada como criterio último del género picaresco. Recientemente, se han sugerido nuevas corrientes críticas que intentan superar los estudios literarios de tipo estructuralista que sólo analizan el texto.

#### 3.3.1. ESTUDIOS DEL CONTEXTO

**Francisco Carrillo** (1982) propone un método semiolinguístico basado en la interrelación de los tres aspectos de la semiótica: el sintáctico, el semántico y el pragmático. De este modo, abarca <<no sólo al texto como unidad, sino también al contexto como parte integrante del acto comunicativo literario>>(106).

Según Carrillo, la novela picaresca es un testimonio de la lucha entre la clase dirigente y la burguesía urbana, con la derrota final de esta última. Así, la picaresca sería un síntoma del descontento de la clase media. A diferencia de la crítica tradicional, que ve la novela picaresca como una obra conformista, Carrillo opina que los autores de la picaresca quieren expresar su disidencia con la sociedad y la literatura de esa época.

Para Carrillo, la picaresca no es una narrativa tan popular como parece, pues hay que descifrar un mensaje complejo y amplio. Por tanto, este género no intenta ser comprendido por todos los lectores y está dirigido a un público culto por la dificultad de la situación de comunicación de aquella época, en la que la Inquisición les impide expresar con libertad su resentimiento. Según él la picaresca es un ataque concreto contra el falso tradicionalismo y el inmovilismo estamental, que son los dos pilares de la ideología de la clase dominante.

**Osvaldo Rodríguez** (1982) también interpreta la novela picaresca como un testimonio de la lucha entre clases<sup>(107)</sup>. Para él la novela picaresca resulta ser <<la expresión de una focalización aristocrática, puesto que se valoriza negativamente ese mundo de desorden>> y refleja <<la disputa del poder entre la nobleza cristiana e hidalga y la nueva capa social que busca su fuerza en el dinero, producto del auge comercial del siglo XVI>><sup>(108)</sup>. De este modo, podría explicarse la transformación del universo armónico de los relatos caballerescos y pastoriles, por la perspectiva fatalista y prosaica de la novela picaresca.

En opinión de **Oteo Sans** (1983), el pícaro es también <<testimonio de la sorda lucha social existente en Castilla durante su época entre los caballeros, hombres de Corte, italianizados en gustos y costumbres, y los hidalgos, recios castellanos de frustrado mayorazgo, que viven de polvorientos orgullos>><sup>(109)</sup>. Considera al



pícaro como un homo novus de los representantes de la Nueva Conciencia, pero a diferencia de aquéllos, los pícaros fracasan en su afán de medrarse, porque las estructuras sociales de aquella época no admitían cambios. Su vida amarga es un testimonio cruel del inmovilismo social de la España de su tiempo.

Por otro lado, **Maurice Molho** (1987) cree que con la Vida del Lazarillo de Tormes la dialéctica hegeliana del Señor y del Siervo aparece por primera vez en la literatura, con una contradicción, el discurso que ahora se anuncia es el del siervo. Las novelas picarescas son textos que ofrecen <<la imagen de una jerarquía cuyo grado más bajo está ocupado por el yo que escribe. Es una jerarquía constituida por la relación del yo con su "dedicatorio", es decir, en términos hegelianos, por la relación del siervo con el señor>><sup>(110)</sup>. Por lo tanto, la novela picaresca no es una literatura lúdica o de diversión, sino un intento de establecer una historia moral del hombre moderno y de su formación por la servidumbre y el trabajo. Para Molho es equivocado pensar que se trata de una empresa conformista para consolidar la ideología entonces en vigor. Es una subversión del orden ideológico establecido.

### 3.3.2. ESTUDIOS EN RELACION CON EL LECTOR

Según la tendencia de la crítica contemporánea, el estudio de la literatura fue enfocado, primero, desde una perspectiva fundamentalmente genetista, la del autor; luego, cuando este método crítico entró en crisis, la atención crítica trasladó su enfoque hacia el mensaje propiamente dicho del texto; por último, tras la etapa formalista y estructuralista, ha llegado el interés por la literatura desde el elemento del receptor o lector. Pero aquí lo que interesa es el lector intrínseco o inmanente, no un lector real.

**Dario Villanueva** (1986) divide al lector inmanente en lector implícito no representado (en metadiscurso), lector implícito representado (en discurso) y narratario (en relato), y los analiza dentro de las novelas picarescas<sup>(111)</sup>.

Por ejemplo, el lector implícito no representado en el Lazarillo es un lector irónico y distanciado de los valores de la sociedad de esa época. En cambio, el Buscón dirige a una lectura ideológicamente aristocrática. Frente a esa velada presencia del lector implícito no representado, el lector implícito representado aparece en un prólogo o en una nota a él dirigido. Reiteradamente ese destinatario implícito aparece representado como <<pío, benévolo, christiano, piadoso, hermano o señor lector; interpelado en segunda persona del singular o plural, o con el tratamiento de "Vuestra Merced", e implicado en el desarrollo del discurso mediante preguntas, consejos, sugerencias o indicaciones meta narra-

tivas>>(112). El narratario es, por ejemplo, el vicario y el clérigo en Alonso, mozo de muchos amos.

A partir de que se pueda determinar un paradigma de los receptores inmanentes en la narrativa picaresca, esta crítica ayudará a explicar la trayectoria del género picaresco. En la fase constructiva del género (el Lazarillo y el Guzmán), el receptor inmanente como riguroso narratario se incorpora a la estructura del sistema. Aquí el narratario es responsable de la forma autobiográfica; así, justifica la causa de la narración de su vida. Pero esta coherencia del narratario se pierde en las dos novelas, la Pícara Justina y el Buscón; ya no explica la causa de escribir su vida. De este modo, desde la Segunda parte de la vida del Pícaro Guzmán de Alfarache (1603), del pseudo-Luxán de Sayavedra la forma marcada del receptor inmanente que es el narratario cede paso a la neutra del lector implícito representado, dócil receptor de las buenas lecciones que el narrador extrae de su propia vida. Dario Villanueva está de acuerdo con el criterio de Francisco Rico de que el período de relativo renacimiento del género se sitúa entre 1620 y 1626. De este modo, en el Alonso, mozo de muchos amos es recuperado el papel del narratario, constitutivo del sistema. La narrativa picaresca termina con el Estebanillo González (1646), en que desaparece totalmente la figura del narratario y sólo aparece el lector implícito burlado.

Por otro lado, **Nicholás Spadaccini** (1985) explica la aparición del pícaro y del género picaresco, a través de las teorías del

estudio de la historia de la novela: la poética histórica (forma) y mimética (historia).

Según el crítico, a medida que avanzan los siglos, las novelas se alejan de la manera rígida de narrar y, como consecuencia, parecen no tener forma. Ya en los siglos XVI y XVII la veracidad histórica predominaba más en la novela que la forma. De este modo, se justificaría la heterogeneidad de la novela por lo que la novela es fiel a la experiencia histórica, que es, a la vez, heterogénea.

Sin embargo, ambas perspectivas no consideran los efectos de la novela. Por lo tanto, tomándolos en consideración, Spadaccini destaca el papel histórico de la novela como mediadora y, de ahí, la importancia de la lectura. De este modo, el lector será <<una figura problemática para esta poética, y la preocupación por el papel que él hace influye tanto en la forma de la novela ,por ejemplo, en la redacción de múltiples prólogos para distintos lectores, como en la institución y mantenimiento de la censura>>(113).

Así, el caballero del libro de caballería podría ser el mediador a través de quien el lector podrá tener experiencia de los sectores diversos del mundo. Entonces, con el cambio de la sociedad del feudalismo clásico al Estado jurídico y burocrático, el pícaro surge como mediador de esta nueva sociedad. El pícaro mediatiza cierta experiencia para el lector, experiencia que el lector no podría fácilmente tener sin él. No obstante el pícaro siempre tiene que fracasar en su intento de "medrar" para indicar que las barreras sociales no son débiles ni penetrables.

**B.W.Ife** (1992) también analiza la novela picaresca desde la perspectiva de la lectura. Según él, con la aparición de la imprenta, se ha transformado la forma de la lectura que va de la audición en público a la lectura en privado. Se ha consolidado definitivamente la ficción en prosa durante la era de la imprenta. Con la posibilidad de la lectura en privado, la ficción creativa y la literatura profana suponían un gran peligro para los teólogos y moralistas, incluso para los escritores mismos. De este modo había movimientos para suprimir esta lectura mediante prohibiciones legales con ayuda del Estado.

La intersección lingüística entre el mundo real y el imaginario es evidentemente lo que hace tan poderosa a la ficción, y lo que preocupaba a los moralistas de los Siglos de Oro. Pues, los lectores, si bien no esperan creer todo lo que leen en el libro, están dispuestos a dejarse convencer pese a su escepticismo racional. Un ejemplo destacado es don Quijote, que no sabe distinguir la ficción y la realidad. En este ambiente surgió la novela picaresca. Para evitar la censura, con el anuncio de enseñar deleitando y observar la verosimilitud de la vida, la novela picaresca disimula su escritura que mueve a la reflexión, no a la lectura pasiva; hace preguntas en lugar de afirmaciones; cuestiona su propia condición y obliga al lector a examinar la suya propia<sup>(114)</sup>.

**Fernando Cabo Aseguinolaza** (1992) pretende analizar el género picaresco dentro del ámbito de la teoría de la literatura;

sitúa el género en la enunciación. Trata de aplicar las consideraciones teóricas, que son: la calidad autobiográfica de las obras picarescas, su concepción estilística y la recepción inmanente; a los textos picarescos.

Por otro lado, Cabo relaciona el género picaresco con tres conceptos del género literario: género autorial, género de la recepción y género crítico. El género autorial es el género textual, identificado con la intención enunciada del autor y, por ello, depende de un determinado mundus significans histórico, que es el de la producción del texto. El género de la recepción define la posición del lector como tal en el ámbito comunicativo literario. Podría incluirse en el <<sistema de precondiciones>><sup>(115)</sup>, las cuales exigen un proceso de iniciación o de socialización, necesario absolutamente para que pueda existir comunicación literaria. Fernando Cabo afirma que no hay un único género de la recepción para cada obra; según el lector y su situación, es variable. El género crítico está vinculado a las actividades de "postprocesamiento". Supone una reelaboración crítica y, por ende, el reconocimiento de esa actividad crítica como componente fundamental de lo literario.

### 3.3.3. APLICACIÓN DEL PSICOANÁLISIS

**José Luis Alonso Hernández** (1979) ya señaló la posibilidad de la aplicación de ciertos modelos míticos al estudio de las obras picarescas, al mismo tiempo que es posible analizar, desde un punto de vista psicoanalítico, la función simbólica de algunos elementos<sup>(116)</sup>.

Luego, **Rudolf Van Hoogstraten** (1986) desarrolló este método y lo aplicó a las novelas picarescas. Para él, el psiquismo picaresco se mueve dentro de una simetría antitética, cuyos dos polos son lo Inferior y lo Superior:

el pícaro -debido a la falta de sustento económico o debido a la genealogía- es un personaje marginal y que sufre hondos sentimientos de inferioridad, que es la fuerza impulsora de la que parten todos los afanes superiores y que le impone una meta u objetivo obsesivo del que espera toda seguridad, como el robo, intento constante de superación<sup>(117)</sup>.

Así, el hambre, miseria o determinismo genealógico son sólo máscaras de un subyacente complejo de castración, originado por la rígida estructura mítica de la sociedad, que no tolera sus aspiraciones. Tal complejo de castración, que provoca un sentimiento de inferioridad, le proporciona al pícaro el móvil de su actuación. En suma, la historia psicológica del pícaro es la de un personaje marginal e impotente que siempre aspira a la potencia, <<imagen simétrica de su ser actual refugiándose en una compensación (el robo, la borrachera, el sueño, el prestigio social, etc.), que le permite

momentáneamente realizar el deseo de potencia, puesto que el pícaro ha elegido la superioridad como sentido de vida. Este parece ser el significado profundo de la picaresca>>(118).

De este modo, Van Hoogstraten esboza una clasificación tipológica de las novelas picarescas según tres vertientes psico-sociocríticas y el narrador: las novelas picarescas que, como el Buscón, refuerzan la estructura mítica, es decir, la ideología dominante. De esta manera, la ideología aristocrática quevedesca demuestra un rencor hacia los de abajo, y el Guzmán de Alfarache entra en este grupo con su mito edipo por el vencimiento del drama humano, que se manifiesta en el sacrificio psíquico de la relación imaginaria con su madre. Aquí, el narrador, adherido a la estructura mítica, el statu quo, se distancia del pícaro: el narrador crea al otro, al pícaro, cuyos actos necesitan justificar al uno repetitivo en una estructura que denuncia la marginalidad; las que, por el contrario, denuncian la paradoja vertical como signo de la problemática existencial, con el objeto de aniquilar la estructura mítica (el Lazarillo de Tormes y el Estebanillo González). En estas novelas el narrador se aproxima al pícaro. A través de la crítica cruel de la estructura mítica, el narrador encuentra la justificación de un presente frustrante; las novelas que, sin apoyar la estructura mítica ni rechazarla, ignoran la dicotomía Inferior-Superior, base del esquema mítico represivo. En la Pícaro Justina se transfiere el discurso carnavalesco del Dos paradójico, donde el temor a la castración o a la ideología oficial se cambia en su verdadera liberación grotesca, que se llevará a cabo en el ámbito de la pura



creación artística: en consonancia con los intereses sociales articulados por la mayoría de los literatos.

### 3.3.4. MÉTODO SOCIOLOGICO EMPÍRICO

Se trata de un método que estudia la literatura desde fuera, es decir, desde el hecho social: los datos sobre los medios de vida del escritor, los procedimientos de selección y publicación, el tipo de público lector, etc.

Para **James Iffland** (1989), la aparición del género picaresco se relaciona con los efectos secundarios del invento de la imprenta. Según él, en la época de los manuscritos, el libro era de gran valor, y sólo adsequible por un grupo restringido. Además, la identificación del autor no era muy importante en aquella época. Pero, con la revolución de la imprenta, el alcance de los libros se expandió hasta las clases bajas y permitió la fama personal del autor, aunque éste fuera de orígenes u oficios oscuros. Para poner un ejemplo, Iffland sugiere un fenómeno muy curioso de aquella época de la imprenta, que es el creciente número de artesanos, oficiales y letrados modestos, que empiezan a manejar la pluma y publican sus propias obras; y la moda de la epístola ideada para una divulgación masiva. De este modo, se prepara un ambiente cultural apropiado para un autor, cuyo origen es humilde, que quisiera ostentar su capacidad de leer y escribir. Supone que Lázaro es un personaje real, Lázaro González Pérez, quien escribió su propia vida<sup>(119)</sup>.

Por otro lado, **Joan Estruch Tobella** (1990) analiza la situación social del escritor en la España del siglo XVII. Según él,

la literatura española del siglo XVII se caracteriza por su gran homogeneidad ideológica. Los escritores aceptaron y difundieron los componentes básicos de la ideología y la mentalidad de la aristocracia: el honor, la limpieza de sangre, la religiosidad conformista, la adhesión a la Corona, etc. Este fenómeno se debe a que la mayoría de los escritores son de baja nobleza. Su investigación estadística aporta que el 71,2% de los escritores pertenecen a la baja nobleza y las clases medias urbanas; entonces, el 97% de los escritores se sitúan de manera casi total en la clase media. Aunque la mayoría de los escritores procedan de esta clase social, en sus obras la descripción de la burguesía está casi por completo ausente, no sólo por su escasa implantación en la sociedad, sino también porque la mirada de los escritores no se dirigía hacia ella como posible materia literaria, sino hacia espacios nobiliarios. De ahí proceden sus conformismos. De este modo, interpreta también la novela picaresca como una literatura conformista, adherida al poder<sup>(120)</sup>.

Por lo que hemos visto hasta ahora, podemos observar cuán difícil es definir el concepto de este género picaresco. Muchos críticos habían intentado definirlo y explicarlo desde varios puntos de vista: temático, formal y contextual. Pero siempre hay algo que se escapa. Por lo tanto, a partir de ahora, nos limitaremos a ver las características del personaje del pícaro como héroe literario, su función literaria en la obra y los caracteres comunes a la novela picaresca, para poder compararlo después con la novela picaresca femenina.

### 3.4. CARACTERÍSTICAS DEL PÍCARO COMO PERSONAJE

El pícaro ocupa un lugar importante como héroe literario. Hasta que aparece el Lazarillo de Tormes, generalmente, los caballeros, nobles y pastores ideales, eran protagonistas de las novelas. El Lazarillo significa una revolución en la historia de la literatura española. La originalidad de la novela picaresca española consiste en haber elevado el mundo sórdido de la más baja escala social a la dignidad de lo heroico, de lo artístico. Desde el Lazarillo empieza el nuevo "género" llamado picaresco con un personaje nuevo hasta entonces desconocido, y con una forma y una estructura nuevas, aunque el género picaresco no se forma hasta el Guzmán de Alfarache.

El pícaro supone una ruptura del héroe clásico. Con Lazarillo y Guzmán se consolida el tipo del "pícaro", cuyo proceso inventivo atribuye una reacción contra los caballeros clásicos. En sus comienzos, el género puede ser tratado como una reacción del antihéroe contra los caballeros en el plano literario. La novela picaresca es la antítesis de la de caballerías, no sólo en el carácter del protagonista, sino también en la técnica narrativa. Frente a la convención caballeresca de la época, que sustentaba una conciencia de clase basada en la nobleza del linaje, el pícaro cuenta abiertamente su origen oscuro. Además, en la novela caballeresca se desarrolla la historia en un pasado remoto, distanciado absolutamente del narrador. El narrador relata en tercera persona, en un tono solemne, y todo el discurso narrativo es una redundancia del signifi-

cado heroico y cortesano, mediante la superación de obstáculos que ponen a prueba su valor en las armas y su fidelidad en el amor. En cambio, en la novela picaresca se excluyen el tono solemne y el distanciamiento del discurso caballeresco. Aquí, el narrador y personaje coinciden en una misma entidad. El tiempo pretérito absoluto y mitificador de los relatos épico-caballerescos es sustituido por el tiempo actual contingente del personaje-narrador.

En el aspecto social de la España del siglo XVI y XVII, abundaban los pícaros, mendigos, vagabundos, soldados desamparados, estudiantes hambrientos, etc.:

El pícaro es personaje social que, sin transformaciones extraordinarias, gana altura de héroe literario... Por supuesto, que la nueva perspectiva que marca el protagonista de la picaresca no oculta al héroe tradicional. Lo que hace -en su género y fuera de él- es abrir, afirmar posibilidades extraordinarias al personaje(121).

De este modo, desde Guzmán, el personaje del pícaro ya no es un antihéroe sino un héroe literario sui generis. En su realidad estética, es donde reside su singularidad como personaje nuevo, incorporado a la galería de los tipos literarios tradicionales.

Un pícaro es narrador de sus propias aventuras para desengañar a los lectores de su tiempo o simplemente para divertirlos, y casi siempre empieza con una genealogía desvergonzada para justificar su comportamiento. Se revela así la causa de la delin-

cuencia del pícaro. El pícaro no está interesado únicamente en contar su vida, sino también en explicárnosla. De ahí, procede la esencialidad de su prehistoria. El Guzmán de Alfarache es el primer relato picaresco, en que el protagonista satiriza su genealogía y explota ampliamente sus posibilidades. Bataillon cree que esta sátira genealógica es como una sátira contra las ideas imperantes sobre la honorabilidad<sup>(122)</sup>.

El carácter del pícaro es muy contradictorio: optimista y, a la vez, pesimista; ingenioso, risueño, espontáneo y cobarde, flojo, codicioso, traidor; viveza infantil, divertida y desengaño contra toda la sociedad humana. El pícaro está al margen de toda norma ética y de toda regla social, que le parecen vanas porque el mundo es un engaño absoluto. Porque lo ha experimentado, cree poseer la verdad absoluta y juzga el mundo desde fuera, encerrado en su aislamiento y desde una posición de superioridad. De ahí viene el carácter dogmático de su revelación de la realidad, de su desvaloración. Y de ahí también, la necesidad de los precedentes genealógicos que condicionan su experiencia vital; de la forma autobiográfica por cuanto el pícaro, con su experiencia, al juzgarse a sí mismo, juzga la realidad.

Según los comentarios de varios críticos, se puede interpretar al pícaro como mozo de muchos amos, como vagabundo, como sucesión de períodos alternos de servidumbres y de vagabundos<sup>(123)</sup>, como un moralista a su manera<sup>(124)</sup>, un hombre sin honor<sup>(125)</sup> o un

sabio cínico<sup>(126)</sup>.

En mi opinión, no se pueden ver estas interpretaciones de forma aislada. Utilizar un solo aspecto resulta difícil e insuficiente para definir al pícaro. Por ejemplo, Valbuena Prat presenta al pícaro como mozo de muchos amos y dice que el Buscón es una obra típicamente picaresca. Sin embargo, Pablo sirve a un solo amo y a nadie más. Guzmán es, a la vez, un mozo de muchos amos, un vagabundo, un moralista, un cínico y un hombre sin honor que se envilece hasta prostituir a su propia mujer. El pícaro es un ser vivo literario, por lo tanto, cambia constantemente y es un ser polifacético. Durante todo el transcurso de su vida, experimenta diversos altibajos en su existencia por sobrevivir y valerse por sí mismo. Eso justificaría su naturaleza de personaje, a la vez, alegre y desengañado.

Sin embargo, después de Pablos de Quevedo, el pícaro se ha convertido en truhán con el perfil de un ser insociable, cuya única vocación es la del dinero. Le obsesiona tanto el dinero que se envilece, engaña y roba. Se ha transformado en un desecho social, objeto de desprecio por su avidez o su pobreza, pero no es un delincuente<sup>(127)</sup>. Frutos Gómez de las Cortinas lo ve, en cambio, de otra forma: pícaro, espectador de un mundo en el que todos roban y asaltan; opina que la vida picaresca es la negación de todos los valores; el pícaro, un ser que reacciona de forma satírica contra todas las limitaciones, decepciones, la corrupción y las pasiones que surgen de las relaciones superficiales de la vida. Según él, el pesimismo de la novela picaresca proviene del conocimiento de que en la vida, el honor y el saber no tienen sustancia, y el placer no

conoce la felicidad<sup>(128)</sup>. De este modo, el pícaro es un paciente y una víctima de una sociedad, pero, a la vez, es también un agente que hace daños a la sociedad. Es una consecuencia de la continuidad de causa y efecto hasta que llegue al final, aunque casi siempre el pícaro acaba perdiéndose.



### 3.5. CARACTERÍSTICAS FORMALES DEL GÉNERO PICAresco

Como vamos a ver luego, la mayoría de las características de la estructura del género picaresco provienen del Lazarillo y del Guzmán de Alfarache por ser las obras constitutivas más decisivas en el proceso de construcción del género. Las obras picarescas, a partir del Guzmán de Alfarache, intentaron modificar y transformar el género para conseguir su originalidad. Sin embargo, la mayoría de estos intentos no consiguen una novedad, sino la repetición este-reotípica de su prototipo. Obras como el Guitón Honofre (1604) son muy reveladoras de la dinámica interna del género picaresco. El Guitón Honofre<sup>(129)</sup> es un testigo de un momento especialmente interesante en el desarrollo de la picaresca. En esta obra hay indicadores claramente dirigidos hacia el género, y, en concreto, hacia el Guzmán de Alfarache. Además de esto, hay claras intenciones de superar a su modelo. Sin embargo, esta obra no aporta ninguna originalidad sino una incomprensión hacia el género picaresco: explica el género a partir de la asimilación de ciertos rasgos del Lazarillo y del Guzmán, pero sólo reitera rasgos formales sin comprender su función interna. Es una de las actitudes típicas de los epígonos, además de su afán contradictorio y su rivalidad. Por ejemplo, la Pícara Justina intenta superar al Guzmán y, simultáneamente, parodiarlo.

Hasta ahora hemos observado las definiciones, las clasificaciones de la novela picaresca y los caracteres del pícaro. A lo largo de este estudio, hemos notado sus variaciones para reducirlas en una faceta de las críticas. Por lo tanto, ahora vamos a limitarnos a observar algunos rasgos formales genéricos de la picaresca, sin pretender agotarlos:

1) **La forma pseudo-autobiográfica.** Esta especial perspectiva del punto de vista repercute en la narración. Mediante este carácter autobiográfico de la narración, la visión del mundo se nos da a través de los ojos y de la experiencia vivida de un personaje. Es una visión parcial y escorzada de abajo arriba, que sólo ve una parte negativa de la realidad<sup>(130)</sup>.

2) **La genealogía del pícaro.** Su bajeza tiene su causa en un linaje vergonzoso, que predetermina aparentemente su comportamiento moral, y justifica la dirección de su vida.

3) **Una serie de amos** le permite al pícaro denunciar la corrupción de los diversos estratos sociales. De este modo, la sátira ocupa un lugar importante en la novela picaresca, pero con su visión parcial, polémica y sarcástica del mundo: <<Desde el Guzmán de Alfarache en adelante, el mismo sentido caricatural que hace oblongas las figuras y el fondo, y deforma lo que podía ser realismo, tiende a presentar el lado grotesco o venal, siempre exageradamente en el lado negativo, de cada oficio o cada estado>><sup>(131)</sup>. Alemán pinta fondos

negros y expresiones de un pesimismo integral en la sátira social: <<todos roban, todos mienten, todos trampean; ninguno cumple con lo que debe, y es lo peor que se precian dello>><sup>(132)</sup>. Nos expresa una honda lección de desaliento y desengaño, de cansancio de lucha, de dolor ante la injusticia humana, o la futilidad de las cosas terrenas. A fuerza de chocar con los demás, el pícaro llega a no creer en nadie.

**4) El pícaro es también un vagabundo** cuya andanzas continúan en un escenario cambiante, que se centra, explicablemente, en las ciudades, sobre todo, en la Corte:

La Corte es sede de poder, de las riquezas, de las ciencias, del lujo y de los placeres. La Corte ofrece una amplia fauna social agitada por el afán de pillaje. El afán de poseer y el deseo de acrecentar lo poseído son los únicos móviles de esta sociedad gangrenada por la codicia....La codicia ha convertido a la sociedad en un infame contubernio en el que los fuertes viven y medran a costa de los débiles. De este modo, el pícaro -el desharrapado, el débil y el menesteroso- se convierte en una víctima de la sociedad; para él fue hecha la cárcel<sup>(133)</sup>.

Pero con el tiempo los escenarios se amplían cada vez más, convirtiendo, poco a poco, la novela picaresca en novela de aventuras. A medida que se ensancha el escenario novelesco, suele menguar el sentido del carácter picaresco. Así Estebanillo González es una novela dinámica, pero a costa de la consecuencia descriptiva; cuanto más corre menos ve<sup>(134)</sup>.

**5) Su soledad.** El pícaro nunca entra en diálogo real con los demás hombres, porque los demás desconfían de él y él desconfía de

todos, en cuanto adquiere un poco de experiencia. Se fija en su único punto de vista. De allí viene su aislamiento total en el que el pícaro encuentra su superioridad sobre el resto de los hombres y su razón para juzgarlos y condenarlos.

**6) Su encuentro con el mundo caótico, engañoso, dominado por la Fortuna.** La actitud ante la vida del pícaro entraña una total negación de los valores en los que la humanidad asienta su concepto de felicidad: las riquezas, la honra y los placeres. Son bienes que no están en el hombre, sino fuera de él y, por consiguiente, son ficticios y sujetos a mudanzas. La Fortuna es inestable. De aquí la desolada visión de la vida que nos ofrece la novela picaresca.

**7) Su paso de la inocencia a la malicia.** Los pícaros no han sido malos desde el principio, sino que las circunstancias los convierten en tramposos. Por ejemplo, Lazarillo, ingenuo, cree todo lo que dice el ciego y el resultado de su confianza es una gran calabazada contra la piedra del toro. La lección que aprendió de esta burla es:

- Necio, aprende, que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo.  
Y rió mucho la burla.  
Parecióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba. Dije entre mí: <<Verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar como me sepa valer>>(135).

Guzmán también sufre este proceso: pasa de la inocencia a la malicia, después del engaño de la ventera, al principio de la

obra. Desde entonces, la mayoría de los pícaros repiten esta etapa de "despertarse", para enfrentarse posteriormente con el mundo adverso.

8) **Sentido realista o infrarrealista de la vida.** La tendencia actual se inclina a negar la significación social, documental de la obra y a dar mayor importancia al elemento creativo, a sus puros valores literarios. El positivismo y el materialismo histórico del siglo XIX y a principios del siglo XX recurren a la realidad histórico-social de los siglos XVI y XVII: el empobrecimiento de España en el siglo XVI, al producirse la emigración hacia América de conquistadores y colonos, y la desatención al campo, como consecuencia de las guerras de la época, creaban una tendencia al parasitismo y la holgazanería, propias para la picaresca. Los críticos de esta opinión son: Chandler, Salillas, Díaz-Plaja y Bonilla, etc. Angel Valbuena Prat propone distinguir el pícaro en la sociedad histórica, y el pícaro como creación literaria española:

Sería peligroso y confusionista que una censura a la actitud del pícaro en la vida misma pudiera traer un prejuicio para desvalorar el género novelesco. Sea cualquiera el concepto que merezca el pícaro en la sociedad, es el hecho que se daba en todas partes en el siglo XVI, como resultado en gran parte de las guerras prolongadas de toda Europa. A nuestra literatura le corresponde la gloria de haber sublimado en el nimbo del arte un tipo y una actitud procedentes de los más bajos y equívocos fondos sociales(136).

Por otra parte, Américo Castro rechaza también la presentación objetiva de la novela picaresca, insistiendo en el tipo de los demás personajes, excepto Lazarillo, como figuras genéricas o típicas en el Lazarillo de Tormes:

un ciego, un clérigo, un escudero, un fraile, etc., sin ninguna categoría individual, pese a animación y plasticidad a que a casi todos vemos... Lo único que lo personaliza es la firma conciencia de su voluntad y el deseo de subsistir lejos del mundo de los altos valores... porque el móvil de esta novelita y de sus análogas no es el heroísmo, sino el antiheroísmo, ya que el pícaro como personaje literario fue el antípoda del caballero andante, del alma enamorado, del místico o del conquistador. Queda así invertida la visión jerárquica de los valores... Personas y cosas aparecen como negaciones y engaños ilusorios más bien que como plenas exigencias; su valor consiste en ser des-valor,..<sup>(137)</sup>.

Su estilo es aniquilante de realidades: por ejemplo, el ciego carece de vista, su mujer, de honra, etc. La realidad es sólo apariencia de realidad, y la burla y la astucia están aquí, justamente, para cumplir una función desrealizadora. Emilio Carrillo rechaza, asimismo, el vínculo entre la sociedad y la novela picaresca, pero sí acepta la repercusión de algunos rasgos de la época en la novela picaresca: costumbres, vidas, hechos que se trasuntan en personajes y episodios, cuyo conocimiento nos ayuda a entender la obra<sup>(138)</sup>.

En los siglos XVI y XVII, no existía, en verdad, un arte realista, sino únicamente una poética realista y una retórica realista, a diferencia del Romanticismo y del Naturalismo del siglo XIX. En los siglos XVI y XVII, predominaba la poética clasicista de la <<mimesis>>, de la imitación de la realidad, cuya condición no era lo verdadero, sino lo verosímil: no una crónica según la realidad, sino la invención de una fábula que no contrastase con las leyes de la realidad y que, aunque no lo era, habría podido ser la realidad. Así, una obra es realista siempre en oposición a la literatura no realista de su tiempo, y en tal sentido la novela picaresca es lite-

ratura realista, aunque refleje una realidad <<bloqueada>>(139).

El pícaro no tiene ojos para lo elevado, lo noble, cuya mirada siempre descubre lo infrahumano. Por eso, la novela picaresca no es más que parcialmente realista: capta con certera intuición una parte de la realidad española de su tiempo, pero no abarca la realidad entera. Es una deformación de la realidad para fines satíricos, o caricaturescos, o simplemente por la unilateralidad de la visión de las cosas por el protagonista. En este sentido Azorín dijo así: <<Realismo es reflejo exacto, escrupuloso, sincero, de la realidad, no reflejo caricaturizado, hiperbolizado deformado. Repárese cualquier novela picaresca y se encontrarán en ella frecuentemente lances inverosímiles, absurdos>>(140).

9) **La variabilidad de caracteres de los pícaros literarios** que van desde la ostentación optimista, colorida y pintoresca de la existencia picaresca, hasta la visión negativa, pesimista por necesidad y fatalismo.

10) **El intento del ascenso social:** su rechazo de la pobreza, su voluntad de elevarse socialmente, su lucha con la Fortuna, y de ahí: el egoísmo y la insensibilidad, el genio fraudulento y los distintos modos de vivir. El pícaro emplea el ingenio para mejorar su situación en un momento dado. Como es su única arma, no acepta limitaciones a su utilización: la moral no perturba ni impide los pecados del ingenio. Empero, el pícaro no llega al extremo de considerarse descargado de responsabilidades. Conoce los preceptos morales, por lo que narra

sus actuaciones delictivas con despego y distancia humorística para corregir el defecto de la humanidad.

11) **El hambre y la honra:** la vida del pícaro está impulsada en sus primeros años por el hambre, y de ahí el engaño para sobrevivir. Pero con el tiempo, el pícaro adulto depende más de la opinión de los demás, es decir, de la honra. Así, podemos encontrar frecuentemente estafas de honra, cambiando constantemente los apellidos.

12) **El anuncio al final de la obra de la continuación:** la sucesión de amos, la continuidad de aventuras, abre posibilidades de continuación. A diferencia del Lazarillo, cuyo final es muy concreto, Guzmán de Alfarache abre la posibilidad de continuación: relato abierto, sarta inorgánica de aventuras, y su final, con promesas de nuevas partes de la novela picaresca. Lázaro Carreter lo atribuye a la incomprensión del por qué de su estado presente:

Los relatos posteriores al Guzmán abandonan la trayectoria de la novela para desviarse hacia un límite, el de memorias o recuerdos de lances peregrinos, enristrados casi con técnica de Floresta... La incapacidad para estimar novedades es típica de epígonos(141).

En cambio, Maurice Molho piensa de otra forma: como el pícaro no ha muerto, hace pensar en la continuación de sus aventuras; de allí, la estructura abierta de la novela picaresca. Según la Poética de Aristóteles, la obra perfecta debe terminarse con un desenlace. Pero los autores de la novela picaresca <<han optado por dejar su relato en suspenso, lo que equivale a producir una acción



truncada y que a los ojos de un aristotélico no podría ser más que una monstruosidad>>(142). Así, Cervantes lo critica en un pasaje de su Don Quijote a través de un personaje pícaro, Ginés de Pasamonte:

¿Tan bueno es? preguntó Don Quijote. -Es tan bueno, respondió Ginés, que mal año para "Lazarillo de Tormes" y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren...- ¿y cómo se intitula el libro? -"La vida de Ginés de Pasamonte". -¿Y está acabado?, preguntó Don Quijote. -¿Cómo puede estar acabado, respondió él, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado de galeras. -¿Luego otra vez habéis estado en ellas?, dijo Don Quijote. -Para servir a Dios y al rey, otra vez he estado cuatro años, y ya sé a qué sabe el bizcocho y el corbacho -respondió Ginés- y no me pesa mucho de ir a ellas, porque allí tendré lugar de acabar mi libro, que me quedan muchas cosas que decir...(143).

En aquella época, esta novedad en cuanto a la forma de escribir la novela pudo causar gran sorpresa a los seguidores de esta otra mentalidad. Sin embargo, al pasar el tiempo, esta novedad se convirtió en un lugar común de la novela picaresca<sup>(144)</sup>. En realidad, desde el interpolador de Alcalá del Lazarillo de Tormes, la promesa de seguir escribiendo de <<lo que de aquí adelante me sucediere>>, se veía en el Lazarillo, un marco flexible y posible de prolongación. Así lo interpretó también el autor anónimo de la Segunda parte del Lazarillo de 1555.

13) **Falta de sentimientos amorosos:** a diferencia de las novelas caballerescas, sentimentales y pastoriles, en las novelas picarescas no aparecen, ni verdadero amor, ni fidelidad. Con muy pocas excepciones, los pícaros se enamoran, pero en seguida se cansan y utilizan a las mujeres como instrumentos para sus intereses materiales. Sobre

todo, predomina la misoginia. La mayoría de las mujeres, que aparecen en las novelas picarescas, carecen de virtudes. Son descritas así: crueles, vengativas, desleales, ingratas, traidoras, mentirosas, codiciosas, infieles, parleras, amigas de galas y afeites, etc.

\*\*\*\*\* NOTAS I \*\*\*\*\*

- 1) Américo Castro, <<Lo picaresco y Cervantes>>, ROcc, XI (1926), pp. 353-354.
- 2) Alberto del Monte, Itinerario de la novela picaresca española, Barcelona, Lumen, 1971, pp. 57-61.
- 3) Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la novela, I, Madrid, CSIC, 1961<sup>2</sup>, p. 313.
- 4) Frank Waldeigh Chandler, La novela picaresca en España, Madrid, La España Moderna, 1913, p. 116; Ángel Valbuena Prat, La novela picaresca española, Madrid, Aguilar, 1978<sup>7</sup>, pp. 9-10; Juan M. Lope Blanch, La novela picaresca, México, U.N.A.M., 1958, pp. 13-14.
- 5) Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor, II, ed. de Jacques Joset, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, p. 271.
- 6) Marcel Bataillon, Novedad y fecundidad del <<Lazarillo de Tormes>>, Salamanca, Anaya, 1973, pp. 65-66 ; Chandler, op. cit., p. 6: <<No había conexión entre unas y otras, ni esmerado estudio de las costumbres; con todo, puede, en fin de cuenta, esta obrilla considerarse como lo más cercano que hay a la novela picaresca anterior a la aparición del Lazarillo de Tormes>>.
- 7) Manuel J. Asensio, <<Más sobre el "Lazarillo de Tormes">>, HR, XXVIII (1960), pp. 249-250; Ángel Valbuena Prat, op. cit., p. 12.
- 8) Fernando Lázaro Carreter, <<La ficción autobiográfica en el Lazarillo de Tormes>>(1966), en "Lazarillo de Tormes" en la picaresca, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 14-16. Fernando Lázaro Carreter ve un nexo importante entre Spill y el Lazarillo en cuanto al motivo "denigración de la madre", pero este motivo no influye nada para imitar el uso de expresión autobiográfica; Ángel González

Palencia, Del "Lazarillo" a Quevedo, Madrid, C.S.I.C., 1946, pp. 9-10. González Palencia, que defiende la autoridad del Lazarillo de Tormes para Don Diego Hurtado de Mendoza, demuestra que la edición de 1561 figuraba en su biblioteca; Valbuena Prat, op. cit., p. 10: <<Así, ve en la similitud de temas sociales más una coincidencia de ambientes que un posible caso de influjo de género literario>>.

9) Ángel Valbuena Prat, op. cit., p. 11; Frank Waldeit Chadler, op. cit., p. 4.

10) Ángel González Palencia, op. cit., pp. 4-9.

11) Alberto Blecuá, <<Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del "Baldus">>, BRABLB, XXXV (1971-1972), pp. 147-239.

12) Fernando Lázaro Carreter, <<¿Nueva luz sobre la génesis del "Lazarillo? Un hallazgo de Alberto Blecuá>>, Ins, XXVIII, nº 312 (Nov. 1972), pp. 12-13.

13) Esta es la vida de Ysopet; con sus fabulas hystoriadas, Zaragoza, por Johan Hurus, 1489; Fábulas de Esopo (Reproducción en facsímil de la primera parte de 1489), ed. de Emilio Coterelo y Mori, Madrid, RAE, 1929; Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio, trad. de P. Bádenas de La Peña y J. López Facal, Madrid, Gredos, 1978.

14) Es indudable la popularidad que tuvo la Vida de Esopo en la Edad Media, y durante los siglos XVI y XVII continúan las reediciones; concretamente, antes de 1554, fecha de la publicación del Lazarillo de Tormes, existen varias ediciones de la Vida de Esopo: Zaragoza, 1489; Valencia, 1520; Sevilla, 1521, 1526 y 1533; Amberes, 1541 y 1550 y otras más sólo con fábulas.

15) Francisco R. Adrados, <<"La vida de Esopo" y "La vida de Lazarillo de Tormes">>, en ACIP, I, Madrid, FUE, 1979, pp. 349-357.

16) Bataillon rechaza toda interpretación realista del Lazarillo por el hecho de que el autor se vale de una materia folklórica, y que él mismo identifica a su héroe con una figura del folklóre español, (op.cit).: según María Rosa Lida de Malkiel, <<los motivos folklóricos han recibido una pormenorizada elaboración dramática y, además, funcionan todos como elementos formales para marcar interrelación y graduación del relato,...>>, <<Función del cuento popular en el Lazarillo de Tormes>>, en ACIHI, Oxford, The Dolphin Book, 1964, p.358: Francisco Rico opina que la absorción del chascarillo por la trama, <<ese hacer carne y sangre la materia no original, es lo que distancia al primer capítulo del Lazarillo de toda colección de facecias al estilo de la Floresta española y...>>, La novela picaresca española, I, Barcelona, Planeta, 1967, p.XXXI.

17) Refiriéndose al contexto del Lazarillo de Tormes, Francisco Rico relaciona la moda literaria del Asno de Oro (el Baldo, el Crotalón, el Diálogo de las transformaciones, la Segunda parte del Lazarillo de Tormes (1555) y el Viaje de Turquía) y la de la epístola humanística llamada carte messaggiere lettere volgari. En principio el autor anónimo del Lazarillo se sintió atraído por el modelo del Asno de Oro: la autobiografía de un antihéroe, mozo de muchos amos, en la sociedad contemporánea. Luego para dar verosimilitud a esta forma de metamorfosis, adoptó la tradición de la epístola autobiográfica redactada a petición de un conocido: <<con las "carte messaggiere" venían también el ambiente contemporáneo, la perspectiva cotidiana, el tono familiar. Con ellas venían asimismo la experiencia de convertir la patente de autenticidad propia de la epístola en un apoyo para la mistificación>>, introducción del Lazarillo de Tormes, ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1990, p.76.

18) Fernando Lázaro Carreter, op. cit., pp. 13-57.

- 19) Claudio Guillén, <<La disposición temporal del "Lazarillo de Tormes">>, HR, XXV (1957), pp. 268-270; Franciscos Rico, op. cit., pp. XLIV-L; F. Rico, La novela picaresca y el punto de vista, Barcelona, Seix Barral, 1989<sup>4</sup>. pp. 15-29.
- 20) Fernando Lázaro Carreter, <<La ficción autobiográfica en el Lazarillo de Tormes>>, op. cit., p.45: <<Estamos persuadidos de que es este el modelo fundamental, tan ardientemente buscado, del yo narrativo del Lazarillo>>.
- 21) Ángel Valbuena Prat, op. cit., p.37.
- 22) L.Rouanet, <<Bartolomé Palau y su obra Farsa Custodia del hombre>> ArIH, I (1911), p. 267 y sigs.; Adolfo Bonilla y San Martín, <<Las más antiguas menciones de ganapán y de pícaro>>, RCHA, I (1915), p. 172; Alberto del Monte, op. cit., p. 11; Ángel Valbuena Prat, op. cit., p. 14 y sigs.; Juan M. Lope Blanch, op. cit., p. 14.
- 23) Fonger de Haan, <<Pícaros y ganapanes>>, en Homenaje a Menéndez Pelayo,II, Madrid, Suárez, 1899, p. 149 y sigs.
- 24) <<Carta a vn hidalgo amigo del author, llamado Juan de Castejón en que se trata de la Corte>>, en Cartas de Eugenio de Salazar, ed. facsímil, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1966, p. 16; Bartolomé José Gallardo, Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos, IV, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1968, pp. 325-396; Miguel Alvaro Alonso, <<Acerca de las cartas de Eugenio de Salazar>>, RFE, LXIV (1984), pp.147-160.
- 25) Adolfo Bonilla y San Martín, op. cit., p.172. En este artículo Bonilla encuentra una alusión más antigua a la palabra "ganapán" en los versos de Ribera, un poeta de la corte de Alfonso V en el Cancionero de obras de burlas provocantes a risa. Aunque su primera edición es de 1519, se supone que la fecha de composición de la obra es 1458-1473.

26) Bartolomé José Gallardo, op. cit., p. 382.

27) Ángel Valbuena Prat, op. cit., p. 15: <<En la época de Felipe II, en el famoso proceso de Antonio Pérez por el asunto de Escobedo, vemos mencionar un pícaro de la cocina del Rey>>; en Arte de cocina (1611) de Francisco Martínez Montañón, <<se presenta a estos pícaros de las grandes cocinas como parásitos de la abundancia, sucios y de endiabladas mañas, como un mal que debería evitarse>>; en el Diccionario de autoridades (1727-1739), Madrid, Gredos, RAE, 1984, pp.257-258: <<Picaros. Se llaman en las cocinas aquellos mozos que se introducen à servir en los ministerios inferiores, para que les den algo de lo que sobra, por no tener assignacion alguna de sueldo>>.

28) Miguel de Cervantes, Rinconete y Cortadillo, en Las Novelas Ejemplares, ed. de J.B. Avallé-Arce, I, Madrid, Clásicos-Castalia, 1987, p. 238.

29) También aparece en El peregrino curioso y grandezas de España II de Bartolomé de Villalba y Estaña (1577), ed. facsímil, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886, p.58; Guerras civiles de Flandes (1587-98) de Pedro Alfonso de Pimentel (ed. de F. González-Ollé, BRAE, XLV (1965), p. 158: <<Necio estás/ ¿No te he dicho que jamás/ me hables de ese villano?/ Vaya el pícaro a servir/ a Flandes, vaya a ver mundo,/ y pues nació hijo segundo,/ busque modo de vivir.>>; en el Diccionario de autoridades, op. cit., p. 257: <<Picaro. Baxo, ruin, dolóso, falto de honra y vergüenza... Se toma tambien por dañoso y malicioso en su linea: y assi se dice, Hace un aire pícaro... Significa tambien astúto, taimádo, y que con arte y disimulación logra lo que desea. Se toma algunas veces por chistoso, alegre, placentéro y decidór...>>.

30) Joan Corominas y José A. Pascual, Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico, IV, Madrid, Gredos, 1987-1991, p. 520.

- 31) Rafael Salillas, Hampa (antropología picaresca): el delincuente español, Madrid, Suárez, 1898.
- 32) Frank Waldeigh Chandler, op. cit., p. 3.
- 33) B.Sanvisenti, <<Pícaro>>, BHi, XXXV (1933), p. 297.
- 34) F. Maldonado de Guevara, <<Para la etimología de pícaro < pi-car>>, BBMP, XXI (1945), p. 524.
- 35) Joan Corominas, op. cit., pp. 520-523.
- 36) Sebastián de Covarrubias, Tesoro de la lengua castellana (1611), ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1989, p. 869.: <<En algún tiempo alguna gente pobre de Picardía viniese a España con necesidad y nos trajese el nombre>>.
- 37) A.R.Nykl, <<Pícaro>>, RHi, LXXVII (1929), p. 172. Su relación del "pícaro" con la "picardía" proviene del estudio sobre la historia política y económica de España entre 1520 y 1548.
- 38) Fonger de Haan, op. cit., p. 149 y sigs. La raíz <<f-k-r>> equivale al adjetivo <<pobre>> y <<ser pobre>>; <<significa "ser pobre" entre cuyos derivados acaso se encontraría uno que suene como pícaro y que pueda haber sido el mote o la exclamación preferente de aquellos muchachos para hacerse notar>>(p. 189). El autor observa que los pícaros son afines a los ganapanes de la vida, y la mayoría de ellos eran moriscos.
- 39) Bonilla y San Martín, <<Etimología de pícaro>>, RABM, V (1901), pp. 374-378. Bonilla apoya la teoría de De Haan. Encuentra algunas palabras árabes que podrían tener rasgos del pícaro: "bikáron", <<madrugador>>; "bocáron", <<mentira>>; "baycara", <<el que emigra de lugar en lugar>>, <<el que desea reunir bienes>>; "bacara",



<<ensanchar, abrir, cortar>>. Según Bonilla, el pícaro es un <<corta-bolsa>>.

40) Joan Corominas, op.cit., p.522: <<Las etimologías árabigas de De Haan y de Bonilla son imposibles por obvias razones fonéticas y de toda clase,...>>; Ángel Valbuena Prat, op. cit., p. 16; Joaquín del Val, Novela Picaresca, Madrid, Taurus, 1967, p.13.

41) Narciso Alonso Cortés, <<Sobre el Buscón>>, RHi, XLIII (1918), p. 33.

42) V. García de Diego, <<Notas etimológicas>>, RFE, XVIII (1931), pp. 13-14.

43) Alexander H. Krappe, <<Spanish Etymologies>>, ARom, XVIII (1934), pp.430-432.; Marcel Bataillon, Le roman picaresque: Introduction et notes, Paris, La Renaissance du Livre, 1931, p. 135.; J. Frutos Gómez de las Cortinas, <<El antihéroe y su actitud vital (sentido de la novela picaresca)>> CdL, VII (1950), pp. 135-136.

44) Julio Cejador y Frauca, La lengua de Cervantes, Gramática y diccionario de la lengua castellana en el Ingenioso Hidalgo Don Quijote, II, Madrid, Ratés, 1906. p. 857.; <<...sólo se explican en Euskera, donde tales formas son derivados regulares de "pi", "bi">>.

45) A. de Hoyas, <<Sobre la etimología de "pícaro">>, AUM, VIII (1949-1950), pp. 393-397.

46) Leo Spitzer, <<Esp. Pícaro>>, RFE, XVII (1930), pp. 181-182. Spitzer propone una unión con las farsas francesas de picardía como garçon et l'aveugle, donde se aparece un motivo lejano del Lazarillo de Tormes. Ya que la palabra no aparece en el Lazarillo, se pregunta si no podría ser una forma literaria.

47) H. Pesseux-Richard, <<A propos du mot Pícaro>>, RHi, LXXXI (1933), pp. 247-249. "Picard" o "picart" sonaban como "picár" al oído español. Y para no confundir con las palabras <<picar>> se agregarían una "o" formando <<picaro>>. Luego, por leyes fonéticas, se cambiarían la palabra grave <<picaro>> por la esdrújula <<pícaro>>.

48) Marcelino Menéndez Pelayo, Historia de los heterodoxos españoles, IV, Santander, Aldús, 1947, pp. 205-206.

49) Adolfo Bonilla y San Martín, <<Los pícaros cervantinos>>, en Cervantes y su obra, Madrid, Tip. Artística, 1916, pp. 127-161. Según él Rinconete y Cortadillo es una obra picaresca sobresaliente e inspirada directamente de la vida.

50) Ibidem. Según Bonilla, la picaresca se identifica con dos corrientes filosóficas: el estoicismo y el esceptismo. El pícaro despliega la característica estoica de la impasividad y el desdén por toda especulación abstracta. Al igual que el escéptico, el pícaro es un individualista. Se preocupa por sus intereses propios.

51) J. Frutos Gómez de las Cortinas, <<El antihéroe y su actitud vital (sentido de la novela picaresca)>>, op. cit., p. 98. El arquetipo de este mundo es el <<hidalgo segundón>>, que llega a la Corte donde todo es impostura, decepción y locura. La vida acaba en una hipocresía y una santidad falsa. La vida picaresca se transforma en la negación de todos los valores.

52) Frank Waldeigh Chandler, op. cit., pp. 10-30. Chandler piensa que las novelas picarescas son estudios de la vida real y poseen una unidad artística de calidad inferior.

53) Rafael Salillas, Hampa..., op. cit.

54) Juan M. Lope Blanch, op. cit., pp. 10-12.

- 55) Guillermo de Torre, <<El mundo de la novela picaresca>>, en Del 98 al Barroco, Madrid, Gredos, 1969, pp. 336-338.
- 56) Marcel Bataillon, Pícaros y picaresca, Madrid, Taurus, 1982, pp. 167-199.
- 57) \_\_\_\_\_, Novedad y fecundidad del "Lazarillo de Tormes", op. cit., pp. 27-46.
- 58) Emiliano Díez-Echarri y José María Roca Franquesa, Historia de la literatura española e hispanoamericana, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 224-225.
- 59) Joseph L. Laurenti, <<Impresiones y descripciones de las ciudades españolas en las novelas picarescas del Siglo de Oro>>, BBMP, XL (1964), p. 309.
- 60) Joaquín del Val, op. cit., pp. 12-13.
- 61) Maurice Molho, Introducción al pensamiento picaresco, Salamanca, Anaya, 1973, pp. 20-25.
- 62) Américo Castro, <<perspectiva de la novela picaresca>>, en Hacia Cervantes, Madrid, Taurus, 1967, pp. 124-125. Castro dice que el Lazarillo forma parte del movimiento de descontento general de los conversos que se expresó mediante la crítica de una situación económica y social.
- 63) Donald McGrady, <<Tesis, réplica y contrarreplica en el "Lazarillo", el "Guzmán" y el "Buscón">>, Fil, XIII (1968-69), p. 249.
- 64) Maurice Molho, op. cit., pp. 20-25.

65) Maurice Molho, <<Cinco lecciones sobre el "Buscón">>, en Semántica y poética, Barcelona, Crítica, 1977, pp.89-131.

66) \_\_\_\_\_, <<Más sobre el picaresmo de Quevedo. Buscón y Marco Bruto>>, I&L, III (1981), PP.75-93.

67) Marcel Bataillon, Le roman picaresque. Introduction et notes, op. cit.

68) \_\_\_\_\_, Pícaros y picaresca, op. cit. pp. 167-199.

69) Alberto del Monte, op. cit., pp. 67-74. Según él, el factor esencial en el estudio de la picaresca es la comprensión de que las novelas picarescas verdaderas abarcan un problema que es de carácter histórico, social y moral: las aventuras del Lazarillo simbolizan las aventuras de la España de entonces; una España que había olvidado los ideales de la Reconquista y que se había destrozado a sí misma por la miseria y el precio pagado por mantener un esplendor efímero y vano; el Guzmán refleja los sentimientos de un judío rechazado por su propia clase social; el Buscón nos presenta el tema de la evasión de la realidad, y, por lo tanto, una realidad deformada, fragmentada y caricaturizada intencionadamente. Según del Monte, el producto artístico final es simbolizar una sociedad que ha llegado a la etapa final de su denegración moral.

70) José Antonio Maravall, La literatura picaresca desde la historia social (siglo XVI y XVII), Madrid, Taurus, 1986, p. 536.

71) Ibidem., p. 100.

72) Manuel de Montolíu, El alma de España y sus reflejos en la literatura del Siglo de Oro, Barcelona, Cervantes, 1942, p. 275. El piensa que la picaresca puede verse como una continuación de la Celestina y sus imitaciones son representativas de la novela realista española antes de la Contrarreforma, y la picaresca representa la

novela de la Contrarreforma del naturalismo español. Tanto la literatura celestinesca como la picaresca se caracterizan por una "Weltanschauung" que es poco sentimental, cruda, fría y rechaza toda interpretación idealista de la vida.

73) La vida de Lazarillo de Tormes: y de sus fortunas y adversidades, ed. de Gregorio Marañón, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p.16.

74) J.Frutos Gómez de las Cortinas, op. cit., pp. 141-142.

75) José Ortega y Gasset, <<La picardía original de la novela picaresca>>, en Obras Completas, II, Madrid, Revista de Occidente, 1962, pp. 121-125.

76) Enrique Moreno Báez, Lección y sentido de Guzmán de Alfarache, Madrid, C.S.I.C., 1948, pp. 18-31.

77) Julio Cejador y Frauca, Historia de la lengua y de la literatura castellanas, Madrid, Gredos, 1916, pp. 135-136. Según Cejador la picaresca es <<la ascética humorística más refinada>> (p.138).

78) Miguel Herrero García, <<Nueva interpretación de la novela picaresca>>, RFE, XXIV (1937), pp. 348-350.

79) Ángel del Río, Historia de la literatura española, I, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1966, pp. 320-325.

80) Samuel Gili Gaya, <<La novela picaresca en el siglo XVI>>, en Historia General de las Literaturas Hispánicas, III, Barcelona, Vergara, 1953, pp. 85-56.

81) Carlos Blanco Aguinaga, <<Cervantes y la picaresca: notas sobre dos tipos de realismo>>, NRFH, Nº 3-4 (1957), pp. 316-328.

- 82) Alexander A. Parker, Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753), Madrid, Gredos, 1971, p. 11.
- 83) Alberto del Monte, op. cit., pp. 90-92.
- 84) Joaquín del Val, op. cit., p. 12.
- 85) Guillermo de Torre, op. cit., pp. 363-375.
- 86) Francisco López Estrada denomina <<libros de aventuras peregrinas>> a los que se han conocido generalmente con el nombre de <<novela bizantina>>, <<Variedades de la ficción novelesca>>, en Historia y Crítica de la literatura española, II, Barcelona, Crítica, 1980, p. 276.
- 87) Guillermo de Torre, op. cit., pp. 336-338.
- 88) Ángel Valbuena Prat, op. cit., p.34.
- 89) Américo Castro, op. cit., pág. 121.
- 90) Osvaldo Rodríguez, <<El "Lazarillo de Tormes": transgresión del sistema textual de su época>>, Efil, nº 17 (1982), pp. 77-85.
- 91) Frank Waldeigh Chandler, op. cit.,
- 92) En 1528 hace su introducción en España con el Diálogo de Mercurio y Curón y luego Crotalón de Cristóbal de Villalón puede haber ejercido alguna influencia, op. cit., pp. 119-120; también establece un posible contacto con Breve suma de la vida y hechos de Diego García de Paredes(1559), que luego deshace su posibilidad, alegando La Celestina como único antecedente perfecto al Lazarillo en cuanto a perfección artística y amenidad.

93) Las obras que forman este grupo son:

- Tratado muy útil y provechoso en reprobación de los juegos (1528) de Diego del Castillo.
- Libro de los daños que resultan del juego(1599) de Andrían de Castro.
- Flores de Corte de Quevedo
- Casa de juego (1644) de Francisco Navarrete y Rivera
- Relación de la cárcel de Sevilla (1597)
- Relación verdadera, que trata de todos los sucesos y trados de la Cárcel Real de la ciudad de Sevilla (1627): Martín Pérez
- El viaje entretenido(1603) de Agustín de Rojas
- El Passagero, advertencias utilísimas a la vida humana(1617) de Dr. Cristóbal Suárez de Figueroa
- Engaños deste siglo, y historia sucedida en nuestros tiempos (1615) de Francisco Loubayssin de la Marca.
- Las Cartas del caballero de la Tenaza de Quevedo
- Novelas ejemplares de Cervantes
- Meriendas del ingenio y entretenimientos del gusto (1663)
- El teatro.

94) Samuel Gili Gaya, <<Apogeo y desintegración de la novela picaresca>>, op. cit., p. XI: Marcos de Obregón <<no es un pícaro, sino un curioso observador que contempla cuanto la vida le ofrece, y al lado de las andanzas de unos fulleros nos cuenta las eruditas discusiones de las academias de Milán, o unos capítulos de geografía fantástica entretejidos con recuerdos de la Odisea y relatos de los historiadores de Indias. En algunos trozos, parece libro de aventuras o silva de varia lección, más que novela picaresca. Espinel, por inclinación de su temperamento, o por su propósito de hacer arte docente, huye en general de las bellaquerías de la gente maleante y desenvuelve la acción entre una sociedad más escogida>>.

95) \_\_\_\_\_, <<La novela picaresca en el siglo XVI>>, op. cit., p. 88.

96) Américo Castro, <<Lo picaresco y Cervantes>>, ROcc, XI (1926), pp. 349-361. Marcelino Menéndez Pelayo (San Isidoro, Cervantes y otros estudios, Madrid, Colección Austral, 1959, p. 105) descubrió la distancia entre Cervantes y la novela picaresca, luego desarrollaron esta teoría Américo Castro, Schevill (Cervantes, New York, 1919, pp.184-185), Amado Alonso (Materia y forma en poesía, Madrid, 1965, p. 154), Blanco Aguinaga (<<Cervantes y la picaresca: notas sobre dos tipos de realismo>>, op. cit.) y Valbuena Prat (op. cit.). A partir de las afirmaciones de Américo Castro (Cervantes y los casticismos españoles, Madrid, Alianza, 1966, p. 48, 60, 70) sobre la importancia del Guzmán para la concepción del Quijote, varios críticos han ido aceptando la necesidad de reconsiderar el significado de la picaresca para el desarrollo de la novela cervantina: Bataillon (Pícaros y picaresca, op. cit., p. 15), Emilio González López (<<la evolución del arte cervantino y las ventas en el Quijote>>, RHM, XXXIV (1968), p. 304), Alejo Carpentier (Literatura y conciencia política en América Latina, Madrid, Razón, 1969, p. 11), Charles Aubrun (Literatura y sociedad, Barcelona, Martínez Rosa, 1969, p. 143), etc.

97) Américo Castro, <<"El Lazarillo de Tormes">>, en Hacia Cervantes, op. cit., p. 145.

98) Ludwig Pfandl, Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro, Barcelona, Gustavo Gili, 1938, pp. 291-320.

99) Samuel Gili Gaya, <<la novela picaresca en el siglo XVI>>, op. cit., pp. 91-101; <<Apogeo y desintegración de la novela picaresca>>, op. cit., pp. III-XXII.

100) Alberto del Monte, op. cit., pp. 57-162.

101) Ángel Valbuena Prat, op. cit., pp. 28-36.

102) Fernando Lázaro Carreter, <<Para una revisión del concepto "novela picaresca">>, op. cit., pp. 198-202.



103) Francisco Rico, La novela picaresca y el punto de vista, op. cit., pp.129-130; <<Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca >>, EO, III (1984), pp. 227-240.

104) Alán Francis, Picaresca, decadencia, historia, Madrid, Gredos, 1978, p.41.

105) Ibidem., p.42.

106) Francisco Carrillo, Semiolingüística de la novela picaresca, Madrid, Cátedra, 1982, p.11; <<"La vida del pícaro (1601)": Testimonio contextual de la picaresca>>, en ACIHVIII, I, Madrid, Istmo, 1986, pp. 357-368.

107) A este tipo de interpretación se acerca el análisis marxista que se establece en la denominación del tipo de conflicto social; estas aproximaciones pretenderían imputar la noción de <<lucha de clases>> a la situación creada bajo el sistema de privilegios monárquico-señoril, E. Tierno Galván, Sobre la novela picaresca y otros escritos, Madrid, Tecnos, 1974.

108) Osvaldo Rodríguez, op. cit., p.

109) Oteo Sans, <<la trayectoria vital del pícaro>>, Etc, nº 4 (1983), pp. 8-13.

110) Maurice Molho, <<Picarismo de los orígenes o la dialéctica del Señor y el Siervo>>, NL, VI (1987), pp.49-56.

111) Gerald Prince, <<Notes on the Text>>, The Reader in the Text, Princeton, Princeton University Press, 1980; Wolfgang Iser, El Acto de leer: teoría del efecto estético, Madrid, Taurus, 1987. Los dos críticos desarrollan sus análisis a partir de la figura del narrador, al crear el concepto del <<narratario>> o <<lector implícito>>. Sin embargo, estas dos conceptos no se coinciden. Prince refiere al

<<narratario>> dentro del <<mundo comunicado>>, es decir, en un diálogo. E Iser define el <<lector implícito>> como <<la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores>> (p. 64).

112) Dario Villanueva, <<La novela picaresca y el receptor inmanente>>, en Teoría Semiótica, II, Madrid, CSIC, 1986, p.101.

113) Wlad Godzich y Nicolás Spadaccini, <<Novela y experiencia: del caballero al pícaro>>, en Homenaje a Jose Antonio Maravall, II, Madrid, Instituto de Investigaciones Sociológicas, 1985, p.190.

114) B.W.Ife, Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca, Barcelona, Crítica, 1992.

115) Fernando Cabo Aseguinolaza, El concepto de género y la literatura picaresca, Santiago de Compostela, Universidad, 1992.

116) José Luis Alonso Hernández, <<Signos de estructura profunda de la narración picaresca>>, en ACIP, I, Madrid, FUE, 1979, pp. 39-52. Valbuena Prat, por su parte, aplica el psicoanálisis a las obras de doña María de Zayas. El crítico opina que en las novelas de Zayas aparecen "interesantes atisbos psicológicos": <<Algunos procedimientos, literariamente bellos, interesan además, por ser anticipaciones del mundo del subconsciente, hoy puesto en primer plano en la escuela de Freud>>, <<Los atisbos psicológicos de doña María de Zayas>>, en Historia de la Literatura Española, III, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 197.

117) Rudolf Van Hoogstraten, Estructura mítica de la picaresca, Madrid, Fundamentos, 1986, p.24.

118) Ibidem., p.108.

119) James Iffland, <<El pícaro y la imprenta. Algunas conjeturas acerca de la génesis de la novela picaresca>>, en ACIHX, Frankfurt, Vervuert, 1989, pp.495-506.

120) Joan Estruch Tobella, <<La situación social del escritor en la España del siglo XVII>>, CHa, nº 337 (1990), pp. 337-347.

121) Emilio Carilla, Estudios de Literatura Española, Argentina, Rosario, 1958, p. 65. Carilla subraya la primacía de los aspectos artísticos del género picaresco y también reconoce el papel de la sociedad y de los factores sociales en este género.

122) Marcel Bataillon, Pícaros y picaresca, op. cit., p. 172.: dos rasgos característicos de los pícaros que han obligado a dar cada vez menos importancia al factor del hambre; <<1º. El pícaro nace más bien en la ignominia que en la extrema miseria. 2º. Su cinismo le lleva, más allá de los hurtos y estafas de dinero, a cometer estafas de honra>>.

123) Jesús Cañedo, <<El "curriculum vitae" del pícaro>>, RFE, XLIX (1966), pp. 163-180.

124) Samuel Gili Gaya, <<La novela picaresca en el siglo XVI>>, op. cit., p. 85. Gili opina que el estoicismo con el que toma el pícaro sus reveses de fortuna, y el espíritu auto-crítico con el que cuenta sus aventuras son ejemplos del Senequismo español. El autor es ya un hombre anciano cuando relata la historia de su vida. El elemento picaresco se da con un propósito moral, <<hacer triaca del veneno>>.

125) Maurice Molho, op. cit., p. 20.

126) Marcel Bataillon, Novedad y fecundidad, op. cit., p. 99.

127) Sin embargo, Alexander A. Parker, en Los pícaros en la literatura, op. cit., prefiere usar la palabra <<delincuente>> más

que <<pícaro>> porque, según él, expresa mejor al héroe picaresco de la literatura española del siglo XVII.

128) J. Frutos Gómez de las Cortinas, op. cit., pp. 116-119.

129) Los estudios sobre el Guitón Honofre: Fernando Cabo Aseguinolaza, <<El Guitón Honofre y el modelo picaresco>>, RLit, XLVIII, 96 (1986), pp. 367-386; ed. de El Guitón Honofre, Salamanca, Almar, 1988. Emilio Moratilla García, El Guitón Honofre, tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1987; <<"El Guitón Honofre" en la configuración de la picaresca>>, en Ins, 494 (1988), p.2; <<La disposición narrativa de "El Guitón Honofre">>, IR, 31 (1990), pp.82-104. J.Miguel Oltra, <<Los modelos narrativos de "El Guitón Honofre" de Gregorio González>>, CIF, X (1984), pp.55-76.

130) Para Molho el relato picaresco debe fundar su existencia mitológica en la conjunción de los cuatro temas básicos del picaresco: el discurso-yo; linaje vergonzoso; antítesis de honor; crítica moral y social. Por consiguiente no serán picarescos los relatos en que sólo intervienen tres, dos o uno solo de los susodichos temas, <<¿Qué es picarismo?>>, EO, II (1983), pp.127-135.

131) J.Frutos Gómez de las Cortinas, op. cit., pp.102-103.

132) Mateo Alemán, Guzmán de Alfarache, I, ed. de José María Micó, Madrid, Cátedra, 1987, p. 297.

133) Ángel Valbuena Prat, op. cit., p. 24.

134) En el Estebanillo González la descripción del espacio es casi nula. Sólo menciona el sitio al pasar, y nada más: por ejemplo, <<Fui a la imperial Toledo,..., me volví por Illescas a visitar a aquella divina y milagrosa imagen; y dando la vuelta a Madrid, me partí en demanda del Escorial... Partí de allí a Segovia, y habiendo descansado tres días en su hospital, pase a la ciudad de Valladolid>> (I,

pp.170-171); <<Pasamos el Rin, y marchamos la vuelta de Crucenaque, y desde allí llegamos a Juliers,...>> (II, p.9), La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, ed. de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra, 1990.

135) La vida del Lazarillo de Tormes, ed. de Francisco Rico, op. cit., p.23.

136) Ángel Valbuena Prat, op. cit., p.18.

137) Américo Castro, <<El Lazarillo de Tormes>>, en Hacia Cervantes, op. cit., pp. 146-147.

138) Emilio Carilla, op. cit., pp. 60-61.

139) Alberto del Monte, op. cit., pp. 32-34.

140) Azorín, Los valores literarios, Renacimiento, 1913, p. 218, pero cito por Valbuena Prat, op. cit., p. 20.

141) Fernando Lázaro Carreter, <<Para una revisión del concepto "novela picaresca">>, op. cit., pp. 216-217.

142) Maurice Molho, op. cit., pp. 165-166.

143) Cervantes, Don Quijote de la Mancha, ed.de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1989, I, cap. XXII, p.277.

144) Alfonso Rey, <<El género picaresco y la novela>>, AEFil, X (1987), pp.309-332.

C A P Í T U L O    I I

L A   N O V E L A    C O R T E S A N A :

O P I N I O N E S    C R Í T I C A S

## 1. LA PRECEPTIVA NOVELÍSTICA EN LOS SIGLOS DE ORO

Aunque hasta ahora hemos denominado como "novela picaresca" a las obras picarescas, a causa de la gran elasticidad propia del término "novela", en aquel tiempo nunca se aplicó el término de "novela" a una obra pastoril, de caballerías, picaresca, morisca, sentimental o de aventuras peregrinas.

En la Segunda Parte de las Rimas de Lope de Vega, el autor nos da la idea de cómo concibió la novela pastoril: <<es **historia verdadera**, que yo no pude adornar con más fábulas que las poéticas>><sup>(1)</sup>. Mateo Alemán también refiere el Guzmán de Alfarache como una <<**poética historia**>><sup>(2)</sup>. En aquella época, la historia todavía se revestía de ficción y la ficción se disfrazaba de historia. Los historiadores llenaban sus historias de leyendas, fábulas o incluso las novelaban deliberadamente. Los autores de obras de ficción afirmaban que la historia que narraban era verdadera y con ello trataban de impresionar y conmover al lector. Para mayor confusión, no había en español una palabra que sirviera para distinguir la novela larga de la historia: ambas se podían designar con el nombre de "**historia**".

Pero los esfuerzos eruditos de los humanistas, descubrieron la necesidad de separar la realidad y la ficción. Porque los libros impresos facilitaban una mayor difusión de las ideas, y la literatura influía cada vez más en la vida de las gentes, lo cual no era considerado favorable. Las literaturas imaginativas afectaban, sobre

todo, a la educación de las doncellas por su contenido pernicioso y erótico según el juicio de los moralistas y teólogos. La lectura de ficción fue considerada por aquel entonces un pasatiempo peligroso para la formación de las mentalidades. Para el jesuita Gaspar de Astete, los autores de obras de ficción eran:

hombres desalmados, vanos, habladores, mentirosos, destemplados, deshonestos y sin temor a Dios: cuyas bocas están llenas de maldad, y de blasphemias y torpezas: cuyas gargantas son como sepulchros hediondos, que hechan de sí podredumbre y hediondez, cuyos coraçones son sentina de toda maldad(3).

El erudito y humanista Benito Arias Montano califica a los libros de caballerías, entonces en boga, de <<monstruosos, partos de ingenios estúpidos, hez de libros e inmundicias recogidas para perder el tiempo y estagar las costumbres de los hombres>><sup>(4)</sup>. Además, aparte de este contenido perjudicial de la literatura de ficción, el vulgo era incapaz de distinguir la ficción de la realidad, como en el caso del ventero en Don Quijote:

- Poco le falta a nuestro huésped para hacer la segunda parte de don Quijote.
- Así me parece a mí -respondió Cardenio-, porque, según da indicio, él tiene por cierto que todo lo que estos libros cuentan pasó ni más ni menos que lo escriben, y no le harán creer otra cosa frailes descalzos.
- Mirad, hermano -tornó a decir el cura- que no hubo en el mundo Felixmarte de Hircania, ni don Cirongilio de Tracia, ni otros caballeros semejantes que los libros de caballerías cuentan, porque todo es compostura y ficción de ingenios ociosos, que los compusieron para el efecto que vos decís de entretener el tiempo, como lo entretienen leyéndolos vuestros segadores. Porque realmente os juro que nunca tales caballeros fueron en el mundo, ni tales hazañas ni disparates acontecieron en él.
- ¡A otro perro con ese hueso! -respondió el ventero-. ¡Cómo si yo no supiese cuántas son cinco y adónde me aprieta el zapato! No piense Vuestra merced darme papilla, porque por Dios que no soy nada blanco. **¡Bueno es que quiera darme vuestra merced a entender que todo aquello que estos buenos**



libros dicen sea disparates y mentiras, estando impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar imprimir tanta mentira junta y tantas batallas y tantos encantamientos que quitan el juicio(5).

De modo que el vulgo no es capaz de distinguir lo aparente de la realidad, pensando que <<cualquier libro impreso tiene autoridad para que lo crea lo que dijere>>(6).

Junto a esta necesidad de distinguir la ficción y la realidad, la difusión de la Poética de Aristóteles, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, vino a justificar la ficción poética y a explicar su diferencia respecto a la historia:

el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna(7).

Pero la "verdad histórica" y la "verdad poética" no están separadas sino unidas dentro de la literatura(8). La armonía de ambas verdades es importante para el escritor. Si considera demasiado la verdad histórica y da mayor importancia a los detalles minuciosos, se podría perder el valor artístico. Por lo tanto, cómo relacionar ambos elementos es el problema que han de resolver los escritores de ficción de aquella época.

En aquella época, desde la divulgación de la Poética de Aristóteles en España(9), el principio literario de la mimesis era la verdad histórica. La literatura o poesía es considerada como imita-

ción de la realidad hecha con palabras. Al ser imitación de la realidad, la principal cualidad literaria sería la verosimilitud. Los hechos que se narran han de parecer verdaderos, pero no serlo. Francisco de Cascales define así el concepto de la "imitación" en sus Tablas poéticas:

La poética es arte de imitar con palabras. Imitar es representar y pintar al vivo las acciones de los hombres, naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas, de la misma manera que suelen ser y tratarse(10).

Para aquella época el "sentido realista" era fiel imitación de la realidad circundante. La concepción de la literatura como algo falso, pero que guarda siempre apariencia de verdad, planteó a los teóricos varios problemas, no sólo literarios, como el incluir la historia dentro de la literatura; sino religiosos, como la moralidad intrínseca de la poesía, es decir, de lo falso. Sobre todo, en la época del Barroco, cuando las consecuencias morales cobran mayor importancia.

Sin embargo, el mayor problema para los escritores es armonizar lo verosímil con lo sorprendente. En la doctrina de Aristóteles guardar la verosimilitud es muy importante, sobre todo, combinarla con lo admirable para la ficción, tal como lo decía Alonso López Pinciano:

Agora bien, dixo Fadrique, vos podéys enseñar a todos; mas, con licencia del Señor Vgo, yo quiero poner el fundamento a esta fábrica de la verisimilitud, y digo que es tan necessaria, que, adonde falta ella, falta el ánima de la poética y forma, porque el que no haze acción verisimil, a nadie imita. Assí que el poeta de tal manera deue ser

admirable, que no salga de los términos de la semejanza a verdad(11).

Es tan necessaria la verisimilitud en doctrina de Aristóteles, que el poeta deue dexar lo posible no verisímil, y seguir lo verisímil, aunque impossible(12).

Cervantes, contemporáneo de Mateo Alemán, Quevedo y López de Ubeda también se preocuparon mucho del problema de la armonía entre la verosimilitud y la mentira:

basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad(13).

que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyesen, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe(14).

Además de esta confusión creada por la doble acepción del término "historia", la novela era un género sin precedentes en la Antigüedad, del que nada supieron Aristóteles ni Horacio. Casi todos los géneros literarios -el drama, la épica y la lírica- tienen sus Retóricas y Preceptivas, que sus cultivadores leen, respetan, consultan y aplican en sus obras. Además, los moralistas y los teólogos de aquella época, incluso los escritores mismos, son los enemigos de este nuevo género literarios por los daños y males que causa su lectura, sobre todo, para las mujeres. Junto a esta reprobación ética, la falta de preceptivas de la novela en aquel tiempo contribuye a la desestimación literaria de ésta.

Pinciano podría ser considerado como el primer preceptista español de la novela. Pinciano, en su Philosophia antigua poética (1596), hace de la poesía épica una ampliación que incluye también las obras en prosa de naturaleza puramente ficticia. La versificación se considera ya prescindible en la composición poética. Para él, en relación con el concepto de la "imitación", no es natural que las gentes hablen en verso en la conversación normal, sobre todo, en el caso de los criados y de la gente baja. Y por otro lado, también insiste en que la Historia etiópica de Heliodoro es un poema aunque está escrito en prosa:

he caydo en la cuenta que la Historia de Etiopía es vn poema muy loado, mas en prosa; y también las comedias italianas en prosa son poemas y parecen muy bien; y los que dizen entremeses también lo son, y parecen mucho mejor en prosa que parecerían en metro(15).

Aunque Pinciano no habla de una teoría de la novela, abre un camino por el que transferir los preceptos de la teoría épica a la novela. Esta idea de que la novela es épica en prosa va a constituir la argumentación defensiva de la novela en el siglo XVII:

La generación de Pinciano ignora el término "novela" en su sentido moderno y, por lo tanto, **cualquier narración larga, ficticia y en prosa pertenece, en su opinión, al género épico.** Los protagonistas de las novelas mencionadas por él, como los épicos, son ejemplos de nobleza y virtud. La longitud de la novela es equivalente a la del poema épico, y el elemento de sabiduría enciclopédica que se relaciona con él, también aparece en la Etiópica con sus numerosas digresiones sobre geografía, zoología, etnología y religión comparada(16).

Aparte de Pinciano, Vives, Soto de Rojas, Lugo y Dávila, Cascales, Lope de Vega y González de Salas, etc., llamaron también

"poesía" a obras de prosa imaginativa. De este modo, las preceptivas novelísticas van unidas a las de la épica, y por lo tanto, a la poesía. Sin embargo, a pesar de esta aplicación del concepto de la épica a la novela, la novela sigue con el problema de la escasez de modelos autorizados en el terreno de la ficción en prosa, que contribuyó a la libertad de la novela. Un ejemplo del abuso de esta libertad son los libros de caballerías.

El término "novela", dejando a un lado las traducciones del siglo XV, en su sentido moderno como obra de ficción, empieza a usarse en el primer tercio del siglo XVI, importado de Italia<sup>(17)</sup>. Pero al principio, y, durante mucho tiempo, el término de "novela" estaba unido al sentido vulgar, sinónimo de mentiras, burlas y engaños. Así el empleo de la voz "novela" equivalía a "patrañas", "embustes", "cosa dudosa o inverosímil". También se empleaba en el sentido de "suceso", "acontecimiento", "hecho ocurrido". En el Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán aparece este término aludido al "suceso": <<leíamos libros, contábamos novelas, jugábamos juegos>><sup>(18)</sup>. Por causa de este sentido peyorativo, conscientemente se evitaba usarlo y, en cambio, se empleaban los de "ejemplo", "cuentos", "patrañas", "maravillas" o "historias". Timoneda define así el término de la "novela" en el prólogo de El Patrañuelo:

porque Patrañuelo deriva de patraña, y patraña no es otra cosa sino una fengida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad. Y así, semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana Rondalles, y la toscana, Novelas, que quiere decir: <<Tú, trabajador, pues no velas, yo te desvelaré con algunos graciosos y aseados cuentos, con tal que los sepas contar como aquí van relatados, para que no pierdan aquel asiento ilustre

y gracia con que fueron compuestos>>(19).

Cervantes también denomina "cuentos" a sus novelas en la dedicatoria de sus Novelas Ejemplares: <<advierta vuestra Exelencia que le envío, como quien no dice nada, **doce cuentos** que,...>>(20). En esta frase, Cervantes considera el "cuento" como "novela", y, posteriormente, en su prólogo, se proclama como creador de la novela en España:

Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa(21).

Cervantes afirma implícitamente que el modelo que se debe seguir es el italiano, y ése es efectivamente el que siguen la mayoría de los autores españoles. Sin embargo, Lope de Vega alude a otra tradición, no escrita, del cuento:

En tiempo menos discreto que el de ahora, aunque de hombres más sabios, llamaban a las novelas cuentos. Estos se sabían de memoria, y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos... En España... también hay libros de novelas, dellas traducidas de italianos, y dellas propias, en que no faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes(22).

En su novela, Lope de Vega se presenta como cuentista, que de vez en cuando se dirige a su bella destinataria, la señora Marcia Leonarda, en medio de las vicisitudes de la narración. Creando el efecto de ser él mismo quien hubiese contado de viva voz la novela a Marcia: encontramos así muchas apostillas personales que acotan el cuento. Para Lope <<el quid de la novela está en el modo de contar,

en el decir>>(23).

En estas novelas Lope aparece inseguro ante un género que carece de una tradición establecida en España. Al comienzo de su primera novela, Las Fortunas de Diana, Lope insiste en que escribe a petición de Marcia y que lo suyo no son estos libros de novelas:

Yo, que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazoso entre su gusto de vuestra merced y mi obediencia...(24).

En la Prudente venganza, vuelve a asegurar que cada escritor tiene su genio particular, y que el suyo no le inclina a escribir novelas. Ante esta inseguridad, Lope tendrá una actitud rígida, al principio, en Las Fortunas de Diana (1621), tornándose progresivamente hacia el gusto popular en las otras tres novelas (1624). En Las Fortunas de Diana, se observa un intento claro de llevar a la práctica la idea de que debían ser <<hombres científicos>> o <<grandes cortesanos>>, los que escribieran novelas ejemplares, en relación con su actitud anticervantina<sup>(25)</sup>:

no le faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las Historias trágicas de Bandelo, pero habían de escribirlos hombres científicos o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos(26).

De allí, sus abundantes citas eruditas, sentencias y aforismos a lo largo de la primera novela. Pero Lope abandonaría esta rigidez técnica en la Desdicha por la honra(1624). Su nuevo punto de vista sería <<dar contento y gusto al pueblo>>. Ahora, según su teoría deberían escribir las novelas a <<la llaneza de la prosa, que

ni es historia ni poética>>(27):

Paréceme que vuestra merced se promete con esta prevención la bajeza del estilo y la copia de cosas fuera de propósito que le esperan; pues hágala a su paciencia desde ahora, que en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniera a la pluma sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos. Porque ya de cosas altas, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores pienso valerme, para que ni sea tan grave estilo que cause a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remiten al polvo los que entienden. Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contenido y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte; y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles(28).

Debido a la falta de una preceptiva normativa, correspondiente a la novela, la desestimación literaria hacia este género se hace frecuente, incluso, entre los novelistas mismos, que preferían denominarse "historiador" a "novelista". Todavía a mediados del siglo XVII, cuando Saavedra Fajardo, en su República literaria(29) hace desfilar por ella a todos los cultivadores de las letras, no incluye a los novelistas ni cita tampoco una sola novela. En esta república literaria aparecen poetas, filósofos, historiadores, juristas, matemáticos, médicos, astrólogos, pero ni un novelista. Este es un ejemplo muy claro del menosprecio literario hacia el género de la novela en aquella época. De este modo, como hemos dicho antes, los escritores de las novelas prefieren llamar a sus novelas "historias", "maravillas" y "ejemplos", etc.

Además la mayoría de los novelistas, en su prólogo, se excusaban por ello, diciendo que las habían escrito en las tardes de verano, durante las vacaciones escolares para pasar el tiempo o matar el hastío, etc(30). Por otra parte, para escribir novelas no se nece-



sitaba una preparación formal ni manejo alguno de libros y de reglas, tal como lo indica Tamayo de Vargas, oráculo famoso de su tiempo:

los afectos naturales en hombres de ingenio, y más en materias amorosas, no requieren estudio particular, o para su expresión, o para su perfección; la naturaleza sola, ayudada de la causa que los ejercitó, los representa; y el discurso, favorecido de las circunstancias, los pule, los dilata, los perfecciona(31).

Aunque faltan las preceptivas novelísticas, los cánones fijados por la crítica, los escritores de las novelas intercalan, a veces, sus propias opiniones literarias con algunas normativas de la novela, como hemos visto ya en las obras de Lope de Vega<sup>(32)</sup>. Sin embargo, a pesar de las dificultades señaladas, las novelas alcanzaron un gran éxito literario en el siglo XVII. Todavía los escritores más prestigiosos reclamaban el más serio interés hacia la poesía, pero cada día eran más los que, en respuesta a las demandas del público, dirigían su atención a la novela o el relato corto. Así lo explica Tirso de Molina en el prólogo de su obra Deleitar aprovechando:

Nouelas? esso sí, libros de comedias, aunque salgan los tomos de veynte en veynte, quimeras y auenturas, con todo genero de diuertimiento asseglarado, por lo nuevo apetitoso, por lo eslabonado suspensivo, y por lo fatirico picante. Estos se compran, se buscan, y apetecen, sin que (aunque diuersas vezes se impriman) se pierdan los libreros, ni los letores se me palaguen(33).

## 2. LA DENOMINACIÓN DE <<NOVELA CORTESANA>>

Paralelamente a la novela picaresca, adquiere gran auge en España por este tiempo la novela cortesana, derivada de la novella italiana y más directamente de las Novelas Ejemplares de Cervantes.

De la novela cortesana del siglo XVII, se han hecho distintas denominaciones. En general, se dividen en dos términos: <<novela cortesana>> y <<novela corta>>.

Es Agustín González de Amezúa, quien utiliza la denominación <<cortesana>> para referirse a una rama de la <<novela de costumbres>> del siglo XVII; estaría caracterizada, según el crítico, por las historias eróticas y aventuras amorosas de galanes y damas, que son personajes ricos, nobles y ociosos, desarrolladas en las grandes ciudades, sobre todo, en la Corte, durante los reinados de Felipe III y Felipe IV; todo ello en un marco de naturaleza boccacciana<sup>(34)</sup>. Es una consideración de la novela de aquella época como documento social-costumbrista que deriva de la óptica realista. De este modo, Valbuena Prat considera la novela cortesana como un producto de la desintegración del género picaresco, con un carácter híbrido entre el realismo y la idealización aristocrática<sup>(35)</sup>.

Pilar Palomo también acepta la denominación <<novela cortesana>>, para estudiar la disposición del material narrativo en la novela a partir de la aproximación semiológica o lingüística al texto<sup>(36)</sup>.

Frente a <<novela cortesana>>, otros críticos prefieren usar el término más amplio <<novela corta>>. Según Ángel del Río, <<la novela cortesana>> sería una de las múltiples variantes de la novela corta del siglo XVII<sup>(37)</sup>. Por otro lado, Jenaro Talens rechaza la ambigüedad del concepto de la <<novela cortesana>>, porque opina que es una <<noción que remite a cuestiones de contenido temático o referencial y no a formas específicas de manifestación del discurso narrativo>><sup>(38)</sup>. Evangelina Rodríguez también prefiere el término de la <<novela corta>>, por la imposibilidad de aplicar uniformemente el de <<novela cortesana>>, a la enorme gama de novelas cortas del seiscientos. Según ella, el abstracto novella estaba en el siglo XVII absolutamente relacionado a la narrativa corta, y de ahí el juicio que de tautología merece el añadir dicho adjetivo al concepto<sup>(39)</sup>. Por otro lado, María Isabel Román también rechaza el de la <<novela cortesana>> por ser el género sumamente heterogéneo: múltiples variaciones <<de aventuras o bizantina, pastoril, de enredo, cortesana o sentimental, de rasgos picarescos...>>. Según Román, es mejor aceptar simplemente <<la existencia (dentro de la novela corta abierta a la gran cantidad de tendencias de la época) de obras no sujetas a cánones específicos>><sup>(40)</sup>.

Aparte de estas denominaciones, surgen otras: Pfandl llama a este tipo de novela <<novela romántica>> o <<de lances de amor y fortuna>><sup>(41)</sup>: Ignacio Ferreras habla de <<novela cervantina>>, porque Cervantes cultivó este género<sup>(42)</sup>.

Nos encontramos, pues, ante un género novelesco que aún su terminología no se ha decidido por su carácter heterogéneo y ni por la abundancia de las obras. Sin embargo, a partir de ahora, utilizaremos la denominación <<novela cortesana>>. Esto es porque la <<novela cortesana>> es un concepto que atiende más bien a la temática y la <<novela corta>> a la forma. En las novelas picarescas femeninas, como veremos posteriormente, podemos encontrar muchos elementos temáticos de la novela cortesana: el galanteo amoroso entre amantes, la música, las cartas, la descripción de costumbres contemporáneas, etc., pero sin abandonar la forma picaresca. De este modo, las novelas picarescas femeninas se caracterizan por su carácter híbrido: la estructura de la novela picaresca y la temática de la novela cortesana.

En el siguiente capítulo, vamos a estudiar los precedentes literarios de la novela cortesana y sus características literarias, para relacionarlos más adelante con las novelas picarescas femeninas.

### 3. APARICIÓN DE LA NOVELA CORTESANA EN ESPAÑA

La novela cortesana es un género mixto donde entran lo picaresco y lo amoroso, la sátira y la moralización, la agudeza y el cuadro de costumbres, el cuento tradicional y el repertorio de los novellieri. Según González de Amezúa, este género no surge formado ni de improviso, sino tras una lenta gestación:

asoma tímidamente, entreverada y confundida con otros géneros romancescos, como la misma picaresca; va tomando de cada uno aquellos rasgos y partículas que más se acomoda a su natural; hasta que, llegada su hora, rompe su fruto espléndido y jugoso, cuando casi todos ellos entraban en el ocaso de su vida(43).

Así, cuando los libros de caballerías, las continuaciones de la Celestina, el Patrañuelo de Timoneda y la Silva de varia lección de Pedro Mexía fueron siendo olvidadas por el público, la novela cortesana recoge los elementos artísticos y literarios de los libros de aventuras peregrinas, las traducciones de los novellieri italianos, y las novelas pastoriles que aún gustaban al público.

La mayoría de estas novelas utilizan formas narrativas preexistentes: caballeresca, pastoril, sentimental, picaresca y de aventuras peregrinas. Entra en la concepción de este tipo de novela, el modo de narrar in media res de los libros de aventuras peregrinas, del ciclo pastoril, y de los novellieri italianos. En cuanto a la acción principal, trata de las desventuras y alegrías de los amantes, y, a su vez, la influencia de la novela picaresca en lo que se refiere al medio -gentes diversas, fondo colorista- en que se

desarrolla.

De este modo, para González de Amezúa, el verdadero nacimiento de la novela cortesana es la historia de Dorotea y Claudio, intercalada en la Segunda Parte del Guzmán de Alfarache (1605) de Mateo Alemán:

En el capítulo IX del libro II de la II parte del Guzmán de Alfarache introduce Mateo Alemán un episodio independiente de su argumento, el de la historia de Dorotea y Claudio, que constituye ya una acabada y preciosa novela cortesana, valiéndose del mismo recurso, que más tarde empleó Cervantes para ingerir también la de El curioso impertinente, o sea suponer que la había hallado escrita en un libro de mano. Verdad es que la Segunda Parte del Guzmán data de 1605, época del verdadero nacimiento de la novela cortesana(44).

En cambio, para otros críticos, las Novelas Ejemplares (1613) de Cervantes es la primera obra de novela cortesana española. La inexistencia del concepto de "novela" con anterioridad a la aparición de las Novelas Ejemplares cervantinas hace que se tome a Cervantes como paradigma y como punto de partida: <<Yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana>><sup>(45)</sup>. Cervantes fue el primero en aplicar la palabra "novela" a la colección de relatos cortos: es la primera aparición, con carácter de norma, de las novelas cortesanas, como conjunto formado por varias novelas y no como novelas sueltas. Cervantes sublima y hace evolucionar la novela cortesana de origen italiano hacia un género nacional

De este modo, aunque tiene su origen en los novellieri italianos y ya había traducciones de estos novellieri en España desde el siglo XV, sólo a partir de 1613, de la publicación de las Novelas Ejemplares, comienzan a escribirse novelas de parecida estructura y

extensión con el marco narrativo como un eje de la novela cortesana como género.

Emilio Orozco<sup>(46)</sup>, comparando la estructura manierista que se caracteriza por la acumulación, la desintegración y la estructura barroca en la que existe un centro integrador, señala que los libros de miscelánea, de colecciones de cuentos, de anécdotas, dichos, refranes, sentencias, coinciden con el predominio de la estética manierista desde la segunda mitad del siglo XVI hasta los principios del siglo XVII. Incluso es el momento en el que más se traducen o adaptan al castellano obras extranjeras, sobre todo, italianas: la Floresta Española de apotegmas (1574) de Melchor de Santa Cruz, el Patrañuelo(1576) de Timoneda y los Seiscientos apotegmas(1594) de Rufo.

El crítico opina también que el intento integrador de Cervantes en las Novelas Ejemplares es una gran novedad. Porque ya no se trata de acumular sino fundir e integrar lo disperso y conferirle la unidad. Jenaro Taléns opina así sobre la novedad de la narrativa cervantina:

Lo importante no es ya el personal arte de novelar (por lo que se refiere a este punto concreto), sino la capacidad para transformar lo yuxtapuesto en todo un orgánico<sup>(47)</sup>.

Así, Cervantes, con su novedad integradora, llama "novela" a sus relatos cortos. Pero la "novela", aquí, no alude para nada a la redacción de narraciones extensas. Sus palabras apuntan hacia las colecciones de relatos cortos a la manera italiana. Nunca se aplicó

este término a una obra pastoril, de caballería, picaresca, morisca, sentimental o de aventuras peregrinas. De modo que aparece el término "novela" aclimatada sin el menor asomo italiano en 1613 y designa al género que hoy llamaríamos novela corta o cuento, dentro de la poco rigurosa terminología de los géneros literarios. Así que la Arcadia y El Peregrino en su patria de Lope de Vega, Don Quijote y El Persiles de Cervantes, el Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán no pertenecen a la especie de la "novela".

Con esta aclaración terminológica, observaremos fuentes literarias que han influido en la formación de la novela cortesana. La novela cortesana es un género que tiene una gran deuda con las novelle italianas. Pero también estaba presente como relato corto intercalado y dependiente de otro género mayor desde la Edad Media. Primero, estudiaremos brevemente las fuentes literarias españolas; después, las italianas.



#### 4. PRECEDENTES LITERARIOS DE LA NOVELA CORTESANA

##### 4.1. FUENTES LITERARIAS ESPAÑOLAS

El origen más antiguo de la novela cortesana se puede encontrar en la Edad Media. En esa época, hay dos formas medievales, los exempla y las novas, que existían en relación con la función didáctica. Los exempla eran de origen religioso, esparcidos en los sermones para ilustrar y aliviar la tensión del sermón<sup>(48)</sup>. Y las novas eran de origen trovadoresco, que era un modo de educar a la dama del trovador mediante historias con moraleja<sup>(49)</sup>. Es una forma narrativa menos grave, con carácter erótico. A medida que pasa el tiempo, este fin didáctico, apoyado en un elemento narrativo, acabó desplazando su centro, pasó de la ejemplaridad a la amenidad. Lo moralizador y lo educativo cedían su puesto al mero hecho de narrar. De este modo, para Walter Pabst, las novelas cortas fueron <<fruto y obra del deseo de envolver en forma más amena y placentera la enseñanza que contenían>><sup>(50)</sup>. Pero la posición de la novela corta estaba dominada por tradiciones estético-literarias, que procuraban envolverse en el ropaje de la enseñanza ejemplar y moralizante.

Otra tradición que ha contribuido a la formación de la novela cortesana es la tradición oral del cuento<sup>(50)</sup>, como lo había indicado anteriormente Lope de Vega. El origen más remoto del cuento en la literatura española está en la Disciplina Clericalis de Pedro Alfonso. Luego, aparece en el Conde Lucanor. Es una tradición con-

vergente con la narración de novelas a la manera italiana, que aparecen en el Patrañuelo (1566) de Juan Timoneda. Es una primera colección española de novelas escritas a imitación de las de Italia. Aparecen también muchas colecciones de cuentos y narraciones breves antes y después del Patrañuelo: la Silva de varia lección (1540) de Pero Mexía; la Philosophia vulgar (1568) de Juan de Mal Lara; Sobremesa y alivio de caminantes (1563) y El buen aviso y portacuentos (1564) de Juan Timoneda; la Floresta española (1574) de Melchor de Santa Cruz; Las seyscientas apotegmas (1596) de Juan Rufo; Corte na aldea é noites de invierno (1619) de Francisco Rodríguez Lobo; Fabulario (1613) de Sebastián Mey.

La Corte na aldea é noites de invierno de Francisco Rodríguez Lobo es ya posterior a las Novelas Ejemplares de Cervantes. Pero es una obra interesante por la referencia a los dos tipos de narración en los diálogos décimo y undécimo: una, al modo italiano y otra, al modo popular. De este modo establece una distinción entre el cuento y la historia, es decir, la novela:

D. Iulio, la noche en que nos faltò su presencia, se tocó en esta conversacion el modo que auia de tener el discreto en contar vna historia, huyendo muchos vicios, y bordones que los necios tienen en ellas introduzidos, y como en dependencia desta manera, se habló en los Cuentos galanos que tienen dellas muy grande diferencia, pues ellos no consisten en mas que en dezir con breues y buenas palabras vna cosa sucedida graciosamente. Son estos Cuentos de tres maneras: vnos fundados en descuydos, y desatientos: otros en mera ignorancia: otros en engaño y sutileza, los primeros y segundos tienen mas gracia, y prouocan mas à risa, y constan de menos razones, porque solamente se cuentan el caso, diziendo el Cortesano con gracia propia los yerros agenos: los terceros sufren mas palabras, porque deue el que quenta referir el como se vuo el discreto con otro que lo era menos, o que en la ocasión quedó mas engañado(52).

Gaspar Lucas Hidalgo publicó los Diálogos de apacible entretenimiento en 1605. En esta obra dos matrimonios y un truhán de oficio, llamado Castañeda, son los interlocutores de los tres diálogos que se desarrollan en las tres noches de Carnestolendas. En el prólogo, el autor dice que la materia es de entretenimiento y subraya la necesidad de entretenerse en la vida<sup>(53)</sup>. La reunión de unos amigos para celebrar las Carnestolendas forma parte del marco boccacciano y abre una serie de obras de este tipo: Tiempo de regocijo y Carnestolendas de Madrid (1627) de Castillo Solórzano; Carnestolendas de Cádiz (1639) de Alonso Chirino Bermúdez; Carnestolendas de Zaragoza en sus tres días(1661) de Antolínez de Piedrabuena<sup>(54)</sup>.

Sin embargo, a pesar de haber utilizado el marco narrativo para dar unidad a la obra, Lucas Hidalgo no la consigue; es una especie de miscelánea o floresta cómica:

El cuadro de sus Diálogos, es decir, la reunión de algunas personas en día de fiesta para divertirse juntas y contar historias, es ciertamente italiano, pero las costumbres que describe son de todo punto castizas y el libro no contiene verdaderas novelas, sino cuentecillos muy breves, ocurrentes chistosas y varios papeles de donaire y curiosidad, intercalados más o menos oportunamente<sup>(55)</sup>.

En las Noches de Invierno(1609) de Antonio de Eslava<sup>(56)</sup>, aparece por primera vez en España el cuadro novelesco de entretenerse durante las largas noches de invierno, que iba a convertirse en un marco tópico en la literatura española del siglo XVII. Pero, el escenario de estas novelas es Venecia, además, ninguna de las

historias es de asunto español:

Pero aparte de que el Rinconete y El Celoso extremeño estaban ya compuestos cuando sacó a luz las suyas el buen escribano de Sangüesa, sin contar, además, con las dos insertas en la I parte del Quijote, el gran crítico de Menéndez Pelayo demostró cumplidamente, en el acabado estudio que hizo de ellas, que Cervantes estaba en lo cierto cuando dijo que cuantas novelas corrían impresas en su tiempo estaban traducidas de las italianas, aludiendo, sin duda, no sólo a las versiones castellanas de Guicciardini, Bandello, Caravagio y Cinthio, sino embozadamente también a las mismas Noches de Invierno, de Eslava, cuya filiación extranjera era patente(57).

Hasta ahora hemos visto cuán larga es la tradición oral y escrita del cuento. Sin embargo, el verdadero origen de la novela corta está en los novellieri italianos, especialmente, en Boccaccio y Mateo Bandello, y hasta la etimología de la novela hay que buscarla en la lengua italiana.

#### 4.2. FUENTES LITERARIAS ITALIANAS

A pesar de que los orígenes más remotos del cuento o novela corta tuvieron en la literatura española gran influencia, la novelística española también se debe mucho a los novellieri italianos, especialmente a Boccaccio, Mateo Bandello y Giraldi Cinthio, a través de las traducciones. La influencia de las colecciones de novelas cortas italianas, que circulaban en la Península a partir del siglo XV, duró hasta la segunda mitad del siglo XVII.

A continuación, estudiaremos las traducciones de novelas italianas hechas en España durante los siglos XV y XVI. Ninguna es más antigua e interesante, incluidos Dante y Petrarca, que las traducciones de Boccaccio, aunque el Decamerón fue menos leído y citado, quizá por su carácter erótico y profano, que ninguna otra de las obras latinas y vulgares: De casibus virorum illustrium, la Fiammetta, el Corbacio, De claris mulieribus, Genealogiae deorum gentilium libri, etc. La presencia de Boccaccio en la cultura literaria española del siglo XV ha sido bastante estudiada por Menéndez Pelayo<sup>(58)</sup> y Caroline B. Bourland<sup>(59)</sup>. Sobre todo, Bourland hizo un minucioso análisis de los cuentos del Decamerón, utilizados por el teatro y la novelística española.

Antes de traducir todas las novelas del Decamerón (1496), algunas novelas fueron trasladadas a España a través de la refundición

latina, por ejemplo, de Petrarca. Es curioso que en las primeras traducciones catalana y castellana del Decamerón, la Griselda (la última novela del Decamerón) de Boccaccio está sustituida por la de Petrarca. Y de Petrarca proceden también la Patraña Segunda de Timoneda, la comedia muy ejemplar de la Marquesa de Saluzia y los romances vulgares de Griselda y Gualtero. Según Menéndez Pelayo, esto se debe a que la obra de Petrarca fue estimada más por estar escrita en latín<sup>(60)</sup>.

El Decamerón fue traducido, primero, al catalán en 1429 por un autor anónimo. Y en la Biblioteca del Escorial, se conserva un códice fragmentario de la primitiva traducción castellana, contemporánea o quizá anterior a la traducción catalana. Sin embargo, ese manuscrito del Escorial, cuya letra es de mediados del siglo XV, sólo contiene cincuenta novelas y elimina la división en jornadas y casi todo lo que no es puramente narrativo. Se sabe que Isabel la Católica poseyó un ejemplar manuscrito del Decamerón en castellano, según el inventario de los libros de la Reina Católica, que estaban en el Alcázar de Segovia<sup>(61)</sup>.

La edición completa del Decamerón castellano fue publicada en Sevilla en 1496 y reimpressa cuatro veces hasta el siglo XVI (Toledo, 1524; Valladolid, 1539; Medina del Campo, 1543; Valladolid, 1550)<sup>(62)</sup>. Pero debido a la censura inquisitorial no se volvió a imprimir hasta el siglo XIX. Sin embargo, la censura inquisitorial no impidió que durante los Siglos de Oro circularan en España versiones italianas expurgadas o sin expurgar. Precisamente la influencia de Boccaccio, como mina y fuente de argumentos, tanto de

la novelística como del teatro, fue mucho más patente en el siglo XVII que en el siglo XVI y proporcionó casi más materia a las obras dramáticas que a las producciones narrativas<sup>(63)</sup>.

En las narraciones cortas o cuentos del siglo XVII hay, generalmente, un propósito de atenerse a la estructura organizada del Decamerón en cuanto que se anuncia desde el principio la pretensión de mantenerse dentro de un marco espacio-temporal de las narraciones. De él tomarán también la forma breve y concisa del relato. Pero salvo esto, la finalidad y el carácter de los relatos suelen ser muy distintos. Así, existen claras diferencias entre el alegre y desenfadado tono de Boccaccio, las explícitas intenciones didáctico-morales y el virtuosismo barroco, centrado en el gusto por la palabra elegida de los novelistas españoles del siglo XVII.

Por otro lado, estos autores se preocupan mucho en aparentar novedad para que no se les vincule directamente a los italianos: el prólogo de los Cigarrales de Toledo (1621):

También han de seguir mis buenas o malas fortunas, Doce Novelas, ni hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con su argumento que lo comprenda todo. Muchos hermanos me promete señor padre; pero respondóle yo que <<como comiéremos>>(64).

Alonso Castillo Solórzano en las Tardes entretenidas (1625) asegura al lector que <<ninguna cosa de las que en este libro te presento es traducción italiana, sino todas hijas del entendimiento>>(65); sobre todo, Cervantes en el prólogo de sus Novelas Ejemplares enfatiza su originalidad, como lo hemos visto anteriormente<sup>(66)</sup>.

Aparte del Decamerón, El Galateo<sup>(67)</sup> fue traducido en 1582 y, al año siguiente, en 1583, Francisco Truchado ha traducido Piacevoli Notti de Straparola<sup>(68)</sup>. Según Caroline B. Bourland, esta versión es la primera colección traducida de los cuentos italianos después del Decamerón<sup>(69)</sup>. Y la Hore di recreatione de Ludovico Guicciardini (1565) fue traducida por Vicente de Millis Godínez en Bilbao en 1588<sup>(70)</sup>.

Luego en 1589 apareció en Salamanca la traducción de las Historias trágicas de Matteo Bandello, por Juan Godínez de Millis, basada en la versión francesa de Pedro Boaystan y Francisco de Belleforest<sup>(71)</sup>. Para Menéndez Pelayo, Matteo Bandello fue el más leído y estimado por los españoles de todos los novelistas italianos después de Boccaccio, y el que mayor número de argumentos proporcionó a dramaturgos españoles de los Siglos de Oro. Los novelistas españoles aprendieron de él a aproximarse a la verdad: valor histórico de la novela, pintura fiel de su tiempo, merced a la profusión de detalles costumbristas, auténticos y reales. Siempre se preocupó por la verosimilitud de sus relatos. También de la introducción en España de las novelas y cuentos de asuntos extranjeros, dándoles unos tonos más amplios y universales.

En Hecatommithi de Giovambattista Giraldi Cinthio (1565), traducidos por Luis Gaytán de Vozmediano (Toledo, 1590), se destaca la tendencia moralista y correctora, propicia al gusto español:



una obra característicamente continente y moralista, con su fin corrector, su condenación del amor ilegítimo, y digresiones pedagógicas impertinentes, como aquella extensa consagrada a la educación de los hijos y su tendencia a lo trágico y luctuoso, pero menos antifeminista, en cambio, que otras novelas anteriores a él(72).

Además de su importancia por ser una obra didáctica, su traductor Gaytán de Vozmediano, en el prólogo al lector, da una clara idea sobre el estado de la ficción de aquel siglo en España:

A cuya causa entiendo que ya que hasta aora se ha vsado poco en España este genero de libros, por no auer comenzado a traducir los de Italia y Francia, no solo aura de aqui adelante quien por su gusto los traduzga, pero sera por ventura parte el ver que se estima esto tanto en los estrangeros, para que los naturales hagan lo que nunca han hecho, que es componer Nouelas. Lo que entiendo haran mejor que todos ellos...(73).

Como hemos visto, Boccaccio, Bandello y Giraldo Cinthio, sobre todo el segundo, concurren de manera muy notable a la formación de la novela cortesana: Boccaccio, el marco espacio-temporal; Bandello, la verosimilitud y el amor; Giraldo Cinthio, el fin moralizador. Además, repetidamente, se hallan en novelistas españoles alusiones a temas italianos, y la confesión de que imitan un género que está de moda en Italia.

Pero, al lado de esta influencia clara, son frecuentes también, como hemos mencionado arriba, las insistencias en su originalidad. Incluso, Cervantes, quien había reclamado tanto la originalidad de su materia, no puede escapar de la influencia de los novelistas italianos. Por ejemplo, su uso de la voz novela tiene clara deuda con los novellieri italianos. Los novelistas como Tirso

de Molina, Castillo Solórzano, Pérez de Montalbán respetan a los autores italianos como maestros, en cuanto al arte de escribir.

En sus comienzos, las novelas cortesanas utilizaban un sencillo procedimiento, derivado del Decamerón, que es una reunión de amigos, celebrando la Navidad, el Carnaval, una boda o un viaje, y los personajes cuentan su vida, leen cuentos y refieren historias. Así, la estructura que enmarca las novelas coleccionadas en el mismo libro, es simplemente un título general, un marco abstracto, pero más tarde éste interviene en el libro mismo y las novelas se engarzan en una narración general o principal. Después, esta uniformidad compositiva que las hace monótonas se amplía, incluyendo poesías y comedias, nacionalizando los asuntos y los personajes. Pero en plena decadencia, las novelas combinan, simplemente, academias, poesías, comedias y entremeses, etc., sólo a fin de rellenar un libro. Además, la novela cortesana no fue en España un género tan independiente y separado de otros géneros, como se desarrolló en Italia, sino que aquí se formuló estrechamente ligada con otros géneros novelescos: la novela picaresca, el libro de aventuras peregrinas, la novela pastoril, etc.

En la España de los Austrias dominaba una rigidez moral que tendría que corregir la libertad, desenfado e inmoralidad de las novelle italianas. Es un elemento muy importante, en cuanto a la formación de la novela cortesana en el siglo XVII, aunque sea un elemento extraliterario: la censura inquisitorial. Según Jenaro

Taléns, el escritor español no lucha tanto contra las imposiciones de una doctrina estética y dogmática, cuanto contra la censura de la autoridad eclesiástica. Por ello es por lo que el "ejemplo" español y la "novella" italiana no son conceptos sinónimos<sup>(74)</sup>.

## 5. CARACTERÍSTICAS DE LA NOVELA CORTESANA

La novela cortesana se caracteriza por las complicaciones y amoríos entre damas y galanes en un escenario urbano, que recuerda a las comedias de enredo o de capa y espada, con sus celos, engaños y asuntos de honra. Es una literatura principalmente de entretenimiento. Sus temas más importantes son el amor, el honor, la galantería y la aventura, y la moral encubridora del fondo liviano de sus novelas.

Aunque muchos críticos señalan la variedad de elementos, pertenecientes a otro tipo de narración (pastoril, picaresca, de aventuras peregrinas), en la mayor parte de estas novelas cortesanas hallamos no sólo esquemas y situaciones reiteradas, sino también "argumento-crucigramas"<sup>(75)</sup>, que es convencionalismo de las tramas.

Primero, veremos los elementos que son de otro tipo de narración. Entre las novelas pastoriles, la Diana de Montemayor aporta a la novela cortesana la teoría amorosa del neoplatonismo renacentista<sup>(76)</sup>. Menéndez Pelayo opina de este modo:

La Diana reflejaba el mejor tono de la sociedad de su tiempo; era la novela elegante por excelencia, el manual de la conversación culta y atildada entre damas y galanes del fin del siglo XVI, que encontraban ya anticuados y brutales los libros de caballerías, y se perecían por la metafísica amorosa y por los ingeniosos conceptos de los petrarquistas. Y Montemayor los transportó de la poesía lírica a la novela, y realizó con arte y fortuna lo que prematuramente habían intentado los autores de narraciones sentimentales; es decir, la creación de un tipo de novela cuya única inspiración fuese el amor<sup>(77)</sup>.

De la novela picaresca, sólo se aprovechan algunos cuentos enmarcados en la trama picaresca, ya que entre el ambiente triste y cruel de la novela picaresca y el ambiente fino y culto de la novela cortesana hay mucha diferencia. A veces, aprovecha o disfraza a un personaje de pícaro, pero en el fondo no es existencial sino temporal. Por ejemplo, tenemos a don Diego de Carriazo en la Ilustre fregona de Cervantes:

Trece años, o poco más, tendría Carriazo cuando, llevado de una inclinación picaresca, sin forzarle a ello algún mal tratamiento que sus padres le hiciesen, sólo por su gusto y antojo, se desgarró, como dicen los muchachos, de casa de sus padres, y se fue por ese mundo adelante, tan contento de la vida libre, que en la mitad de las incomodidades y miserias que trae consigo no echaba menos la abundancia de la casa de su padre,... En tres años que tardó en parecer y volver a su casa aprendió a jugar a la taba en Madrid,... En fin, en Carriazo vio el mundo un pícaro virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto(78).

Sólo es pícaro en un momento dado en una situación difícil, pero cuando supera esta dificultad, pretende ser caballero. Aunque este fenómeno también ocurre en las últimas etapas de la novela picaresca, lo cual veremos más detalladamente en el siguiente capítulo.

Por otro lado, en la novela cortesana hay profundas huellas del libro de aventuras peregrinas, sobre todo, de Heliodoro. Heliodoro fue un modelo fundamental para la prosa narrativa en los Siglos de Oro. Por falta de autoridad, la prosa narrativa no tenía un modelo al que imitar, excepto a Heliodoro. Y de allí venía el

desprecio literario de la prosa narrativa por parte de los moralistas y teólogos, incluso, de los escritores mismos. Por lo tanto citar a Heliodoro, al lado de los mejores ingenios de la antigüedad, es corriente en el siglo XVII para dar prestigio a la obra de ficción en prosa.

Suárez de Figueroa, en El Pasajero, cita a Heliodoro comparándolo con Aristóteles:

Si esperas de este libro alguna grande suspensión de ánimo, fundada en intrincados sucesos, ciérrale sin pasar adelante, que todos no pueden ser Teágenes o Aristóteles<sup>(79)</sup>.

En su Philosophía Antigua Poética Alonso López Pinciano hace numerosísimas alusiones a Heliodoro. En la teoría de Pinciano hay una ampliación de la poesía épica para las obras en prosa de naturaleza puramente ficticia. Pinciano sostiene que los poemas no necesitan metro, pues los aparta de la verosimilitud, y añade: <<la Historia de las Etiópicas es un poema muy loadado, mas en prosa>><sup>(80)</sup>; <<de Heliodoro no ay duda que sea poeta, y de los más finos épicos que han hasta agora escriptos;...>><sup>(81)</sup>. De este modo, López Pinciano interpreta la Historia de las Etiópicas como una poesía épica escrita en prosa. Con lo cual, da una autoridad de antigüedad y prestigio a la obra ficticia en prosa.

Según Martín Gabriel, la Historia Etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea<sup>(82)</sup> sirve de modelo para los novelistas de los Siglos de Oro:

en la sencillez de su complicada trama, en la suspensión del ánimo en el relato, con frecuencia ameno y variado, en la dulzura del cuadro, en la unidad de acción dentro del cruce de historias, etc(83).

Si vemos los rasgos generales<sup>(84)</sup> del libro de aventuras peregrinas: la vida aventurera con peripecias sorprendentes y peli-grosas; un amor puro y apasionado<sup>(85)</sup>; relato in media res, podemos observar la similitud con las novelas cortesanas. Sus personajes también se mueven por un amor puro, pero a la vez, apasionado, aunque no requieren tanta continencia como en los libros de aventuras peregrinas. Sufren muchas aventuras y peripecias hasta el final, además, sus narraciones pueden comenzar también in media res.

Las novelas cortesanas empiezan a publicarse a partir de la aparición de las Novelas Ejemplares de Cervantes en 1613. A partir de ese momento, alcanzaron un gran auge literario en España. Cervantes creó el prototipo de lo que ha de ser una novela cortesana. Sin embargo, la mayoría de las novelas cortesanas son de valor secundario; no llegaron a ser grandes obras. Según Angel del Río, su significación está <<en el conjunto, en la abundancia, como muestra del gusto de la época y de un fenómeno muy característico: el de la saturación literaria en la España del siglo XVII>><sup>(86)</sup>. Excepto las Novelas Ejemplares de Cervantes, la mayoría de las novelas reciben una crítica negativa. Se les acusa de género estereotipado, monótono, pedante e inmoral. Algunos opinan que el género nació con las Novelas Ejemplares, y también murió con ellas. Sin embargo, las obras de

Céspedes y Meneses, Salas Barbadillo, Pérez de Montalbán y María de Zayas se destacan entre esta legión de novelas.

A continuación, estudiaremos las características generales de estas novelas cortesanas, al no poder profundizar en cada una de estas obras, para que así, posteriormente, podamos compararlas con las novelas picarescas femeninas:

1) El fondo de la intriga es el amor y el honor. En estas novelas aparece todo tipo de amor: amor místico, ideal, puro y sensual. Aquí el amor se hace más real, humano y pecador que en las novelas caballerescas y pastoriles. Además en estos dos temas intervienen elementos más dispares, típicos del libro de aventuras peregrinas y pastoril: múltiples viajes, cautiverios, aventuras, final feliz<sup>(87)</sup>, damas disfrazadas de hombre. También aparecen los lances propios de las comedias de enredo: << citas clandestinas, cartas amorosas, rondas, canciones bajo las ventanas de la dama, duelos, huidas, cruces de parejas...>><sup>(88)</sup>.

Dado el carácter de las peripecias del relato se añade cierto erotismo. Sin embargo, el tratamiento del tema amoroso, generalmente, no sobrepasa los estrictos límites impuestos por la moral católica y la censura, con lo cual, apenas hay auténtico erotismo. Con todo hubo algunas transgresiones, e intervino la censura, como ocurrió a Pérez de Montalbán<sup>(89)</sup>. Según Antonio Rey Hazas, el uso de este erotismo es para la admiratio, para la búsqueda de la admiración del lector. Por la dificultad de armonizar la admi-



ratio con la verosimilitud, los novelistas utilizan el amor, porque sus aventuras de amor, por más disparatadas que fuesen, adquirirían verosimilitud<sup>(90)</sup>. En cambio, Goytisolo opina que el erotismo de María de Zayas es una manera de escapar del género estereotipado, <<dando vida al material inerte de los recursos y esquemas de la novelista>><sup>(91)</sup>.

2) Preocupación por la verosimilitud: retrato de las costumbres contemporáneas. Estas novelas reflejan la degradación moral, típica del reinado de Felipe IV. Además, es una muestra detallada de la vida de la alta burguesía. Describen el interior de la casa, su decoración y modo de vida. También observa los entretenimientos de aquella época: academias o pasatiempos como contar cuentos, recitar versos, cantar y bailar, excursiones a las casas de campo o al río, las corridas de toros, etc. Por otro lado critica la excesiva moda de este tiempo, describiéndola: vestidos, joyas, coches, comer barro, uso de chapines, y zapatos estrechos para los hombres, etc. De este modo, su verosimilitud nos destaca "su valor histórico", convirtiéndolas en documentos vivos de aquella época<sup>(92)</sup>.

3) Multiplicidad de los incidentes y frecuente cambio de las escenas: son también características de las comedias de entonces. El escenario es casi exclusivamente la Corte y ciudades populosas de España. Pero tampoco faltan las novelas que transcurren en ciudades extranjeras o desconocidas.

Hasta encontrar el final feliz, con el que la mayoría de

ellas acaban, la pareja tiene que pasar muchas vicisitudes de la Fortuna: deseo para el logro amoroso; matrimonio secreto; huida; pependencias; asesinato; refugio y asilo jurídico en las iglesias; sentimiento de venganza familiar y la postrera composición o arreglo del homicidio, que permite las bodas felices de esa sufrida pareja protagonista.

4) El marco narrativo a la manera de Boccaccio. Según Pilar Palomo, el modo de distribuir los hechos relatados en la novela <<a través de espacio y del tiempo narrativos puede llegar a configurar sistemas tan delimitados que, incluso, determinan críticamente diferencias genéricas>><sup>(93)</sup>. Más detalladamente Ignacio Ferrera divide el marco narrativo en tres tipos: marco narrativo que funciona estructuralmente dentro de la novela; marco narrativo que solamente enmarca lo narrado, pero no está en contacto con lo narrado; título-marco con el solo fin de pasar la censura con su obra ideológicamente sospechosa, <<de ahí la profusión de títulos, y por lo tanto, marcos que adjetivaban el contenido con palabras como "ejemplares", "morales", etc>><sup>(94)</sup>. Se relaciona la decadencia del marco narrativo con la decadencia de la novela española a mediados del siglo XVII. Es el resultado de una contradicción constante entre un marco rígido y un contenido narrativo que tenía que forzarse para cumplir la promesa de título-marco. Jenaro Taléns<sup>(95)</sup> también piensa que no sólo funciona como marco la historia que engloba a las demás narraciones, sino también un prólogo o la mera voluntad expresa del autor de reunir unas novelas con una intención determinada.

5) Muchas digresiones: la historia principal que se desarrolla en el marco suele cargarse con otras digresiones y episodios extraños. Estas interpolaciones, sin añadir mucho a la substancia de la novela, retardan la acción y extienden demasiado su longitud. Una novela incluye normalmente, por lo menos, dos o tres narraciones independientes. A veces los relatos de la propia vida de los personajes, no sólo tienden a alargar la novela, sino también a mantener el carácter de paso del interés de una persona a otra, así se produce una impresión de incoherencia en la acción general, pero al final varios personajes descubren una solución a sus problemas individuales.

6) Poca personalidad de sus personajes: son más bien tipos, no individuos. El galán y la dama son los verdaderos protagonistas de la novela cortesana. Normalmente, los galanes de estas novelas no son naturales de Madrid. Vienen a Madrid por algún asunto, donde pasan una vida ociosa, aunque sus enseñanzas y modales son perfectos. Su única ocupación es la cita amorosa con su dama por la noche o el encontrarla en la iglesia. La dama también es perfecta, de buena cara, hermoso talle y blancas manos, que son las tres prendas femeninas más estimadas por galán<sup>(96)</sup>.

Son personajes bidimensionales que actúan simplemente en relación a los principios opuestos del amor y la honra. Los prodigiosos sucesos y aventuras que les suceden a ellos no los crean ni los modifican. En estas novelas las acciones no sirven para ilustrar o caracterizar al personaje, sino que éste está sometido a la acción.

Lo que marca la pauta es siempre el encadenamiento de los sucesos y peripecias. Goytisolo opina que los personajes de Zayas son puramente funcionales, ya que <<el autor los "mata" o se olvida de ellos a partir del instante en que dejan de desempeñar su función>>(97).

Además de estos personajes ricos y nobles, aparecen también personajes de diversa índole, que intervienen en los relatos picarescos, aunque Amezáa los excluye de los personajes de la novela cortesana: dueñas, tías postizas, celestinas, soldados e hidalgos, escuderos y criados, jaques, bravos y capeadores, regatones y placeras, mendigos y tahures. Por ejemplo, doña María de Zayas presenta a los criados como chismosos, murmuradores e inmorales:

Doña Magdalena no le sirvió ser honesta y virtuosa para librarse de la traición de una infame sierva, de que ninguna en el mundo se puede librar; porque si somos buenas nos levantan un testimonio, y si ruines, nos descubren nuestros delitos; porque los criados y criadas son animales, caseros y enemigos no excusados, que los estamos regalando y gastando con ellos nuestra paciencia y hacienda, y al cabo, como el león, que hartó el leonero de criarle y de sustentarle, se vuelve contra él y le mata, así ellos, al cabo matan a sus amos, diciendo lo que saben de ellos y diciendo lo que no saben, sin cansarse de murmurar de su vida y costumbres. Y es lo peor que no podemos pasar sin ellos, por la vanidad o por la honrilla(98).

7) Estilo más detallado y explícito, poco diálogo e influencia del cultismo: expresa su gran emoción en extremo; excesivo uso de las alusiones clásicas o de las figuras retóricas; largas sentencias y abuso de comparaciones y metáforas. Por ejemplo, Casandra, en La Mayor confusión de Juan Pérez de Montalbán, compara su deseo de seducir a su propio hijo con lo de Pasífae, esposa de Minos. Pasífae fue ayudada por Dádalo, padre de Ícaro, que le

construyó una ternera de madera dentro de la que se escondió y su engañoso desliz produjo al Minotauro:

Con atención, y aun con envidia, la oyó Casandra, y del veneno que la pudieran dar los celos, mirando gozar lo que ella no merecía, sacó medicina que curase los accidentes de su pasión. Y en un punto le ofreció su entendimiento una traza tan ingeniosa para lograr su lascivo deseo, que no pudiera el padre de Ícaro, que fue instrumento de la deshonra de Pasifae, imaginarla más a su propósito(99)

8) Su aparente doble finalidad, "deleitar aprovechando". Sin embargo, la mayoría de estas novelas son de puro entretenimiento. Este énfasis en su carácter útil y moral es para esquivar la censura. Por otra parte, algunos críticos piensan que su fondo ideológico es el de la propaganda imperialista y postridentina, dentro de un afán claramente moralizante<sup>(100)</sup>. Por ejemplo, Tirso de Molina, en el prólogo de Deleytar aprovechando, insiste en el carácter ejemplar de sus novelas y explica porque mezcla lo provechoso con lo deleitable:

Pues buen remedio doremos esta pildora; hagamos vna miicclanea prouechosa, y imitacion de la aueja (que con su artificio, y las flores de los romerales saca vn tercer mixto, que saludable y dulce, ni es totalmente tomillo, ni romero, ni del todo degenera de sus virtudes y sustancia.) Nouelemos a lo santo, y entre lo marañoso y entretegido de lo raro de sus vidas fabriquemos estos tres panales, que lisongeando al apetito enfermo, comunique confitado lo medicinal de sus exemplos (101).

\*\*\*\*\* NOTAS II \*\*\*\*\*

- 1) Segunda parte de las Rimas, Marid, 1602, fol. 244. Citado por Francisco Ynduráin, en Lope de Vega como novelador, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962, p. 11.
- 2) Mateo Alemán, El Guzmán de Alfarache, I, op. cit., p. 113.
- 3) Gaspar de Astete, Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y donzellas, Burgos, por Iuan Baptista Varesio, 1603, pp. 179-180.
- 4) Benito Arias Montano, Rhetoricorum Libri IIII, Antverpice, por Christophori Plantini, 1569, p. 64.
- 5) Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha, I, op. cit., Cap. XXXII, pp. 392-393. La letra negrita es mía.
- 6) Alexio Venegas, Primera parte de las diferencias de libros, Valladolid, 1583, citado por Edward C. Riley, en Teoría de la novela en Cervantes, Marid, Taurus, 1971, p. 257.
- 7) Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha, II, op. cit., Cap. III, p.49.
- 8) Edward C. Riley, op. cit., p. 266.
- 9) Según José Almeida, con la publicación de El Arte Poética en Romance castellano de Miguel Sánchez de Lima en el año 1580 apareció en España ciertos aspectos de la teoría imitativa de Aristóteles, <<El concepto aristotélico de la imitación en el Renacimiento de las Letras españolas: Siglo XVI>>, en ACIHVI, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 41-43. Marcelino Menéndez Pelayo, por su parte, opina que en España hacia 1530 se aceptaba el concepto retórico, horaciano o ciceroniano de la imitación ciudadosa más en la práctica

de estudiar las obras de autores conocidos y respetados para así imitar la manera en que se expresaban, en Historia de las ideas estéticas en España, I, Madrid, CSIC, 1974, p. 731. En la práctica de Sánchez de Lima, aunque no rechaza del todo el concepto de la imitación retórica, Sánchez de Lima sostiene el concepto de que cuando se escribe poesía, es más importante el talento natural del poeta que el estudio de los antiguos. Véase también Agustín González de Amezúa y Mayo, <<La preceptiva novelística>>, en Cervantes, creador de la novela corta española, I, Madrid, CSIC, 1982, pp. 349-359; Edward C. Riley, op. cit.; Sanford Shepard, El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1970; Antonio Vilanova, <<Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII>>, en Historia General de las Literaturas Hispánicas, III, op. cit., pp. 565-691.

10) Francisco Cascales, Tablas poéticas, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p.27. Hay una edición con comentario de Antonio García Berrio, Introducción a la poética clasicista. Comentario a las Tablas Poéticas de Cascales, Madrid, Taurus, 1988.

11) Alonso López Pinciano, Philosophía antigua poética, II, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, p. 62.

12) Ibidem, II, p. 67-68.

13) Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha, I, op. cit., p. 98.

14) Ibidem., p. 553.

15) Alonso López Pinciano, op. cit., I, pp. 206-207.

16) Sanford Shepard, op. cit., p. 127.

17) El término "novela" apareció por primera vez en la estrofa XLV de la Comedieta de Ponça del Marqués de Santillana: <<Fablavan novelas e plazientes cuentos>>, en Comedieta de Ponça, ed. de Maxime P.A.M. Kerkhof, Madrid, Cátedra, 1986, p.90.

18) Mateo Alemán, El Guzmán de Alfarache, I, op. cit., p. 456.

19) Joan Timoneda, El Patrañuelo, ed. de José Romera Castillo, Madrid, Cátedra, 1986, p. 97.

20) Miguel de Cervantes, Novelas Ejemplares, I, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1987, p. 67.

21) Ibidem., pp. 64-65.

22) Lope de Vega, Novelas a Marcia Leonarda, ed. de Francisco Rico, Madrid, Alianza, 1968, p. 27.

23) Francisco Ynduráin, op. cit., p. 68; Ángel G. Loureiro también admite que la originalidad de Lope está en el modo de contar las historias, sobre todo, en la peculiaridad de su marco narrativo, constituido por su diálogo con la ausente Marcia Leonarda, <<La aventura de la escritura en las Novelas a Marcia Leonarda>>, HisJ, VI, nº 2 (1984-85), pp. 123-136.

24) Lope de Vega, Novelas a Marcia Leonarda, op. cit., p.28.

25) Marcel Bataillon, <<"La desdicha por la honra": génesis y sentido de una novela de Lope>>, NRFH, 1 (1947), pp. 13-42: <<en la tardía vocación de Lope como "novelador" interviene claramente el deseo de competir con Cervantes sobre el mismo terreno acotado por el manco de Lepanto y cautivo de Argel a costa de heroicas experiencias>>(p.16). W.Pabst (La novela corta en la teoría y en la creación literaria, Madrid, Gredos, 1972, pp. 263-267) y Ángel G.



Loureiro (op. cit., p.128) ven también la ejemplaridad de Lope como una reacción anticervantina.

26) Lope de Vega, Novelas a Marcia Leonarda, op. cit., p.28.

27) Ibidem., p. 96.

28) Ibidem., p. 74.

29) Saavedra Fajardo, República literaria, citado por Agustín González de Amezúa, en Cervantes, creador de la novela corta española, I, op. cit., p. 353.

30) Agustín González de Amezúa, Formación y elementos de la novela cortesana, Madrid, RAE, p. 74.

31) Citado por Agustín González de Amezúa, en Formación...., op. cit., p. 75.

32) Cervantes, Lope de Vega, Céspedes, Suárez de Figueroa, Espinel, María de Zayas, etc., exponen sus teorías narrativas dentro de la historia de sus narraciones.

33) Tirso de Molina, Deleytar aprovechando, Madrid, en la Imprenta Real, 1633, fol.5.

34) Agustín González de Amezúa, Formación y elementos de la novela cortesana, op. cit., p.11.

35) Ángel Valbuena Prat, La novela picaresca española, op. cit., 1978, pp.84-85:<<la novela picaresca penetra en las narraciones cortas, adonde suele predominar lo cortesano, ya original y español, ya más corrientemente de imitación de las colecciones italianas>>.

- 36) María del Pilar Palomo, La novela cortesana, Barcelona, Planeta, 1976.
- 37) Ángel del Río, Historia de la literatura española, I, op. cit., p.328.
- 38) Jenaro Taléns, La escritura como teatralidad, Valencia, Universidad de Valencia, 1977, p.15.
- 39) Evangelina Rodríguez, Novela corta marginada del siglo XVII español, Valencia, Universidad de Valencia, 1979.
- 40) María Isabel Román, <<Más sobre el concepto de "novela cortesana">>, RLit, 43, nº 85 (1981), pp. 141-146.
- 41) Ludwig Pfandl, Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro, op. cit., p.335.
- 42) Juan Ignacio Ferreras, La novela en el siglo XVII, Madrid, Taurus, 1987, p.35.
- 43) Agustín González de Amezúa, Formación..., op. cit., p.63.
- 44) Ibidem., p. 119.
- 45) Véase la nota 20.
- 46) Emilio Orozco, <<Características generales del siglo XVII>>, en la Historia de la literatura española, II, Madrid, Taurus, 1982, pp. 391-515.
- 47) Jenaro Taléns, op. cit., p. 137.
- 48) Walter Pabst, <<Exempla, novas y narratio en la teoría de la Edad Media>>, en La novela corta..., op. cit., pp.21-56.

49) Jenaro Taléns, op. cit., p.130.

50) Walter Pabst, op. cit., p.27.

51) Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la novela, II, Madrid, CSIC, 1961. Maxime Chevalier, Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1975; Folklore y Literatura: El cuento oral en el Siglo de Oro, Barcelona, Crítica, 1978.

52) Francisco Rodríguez Lobo, Corte en aldea, y noches de invierno, traducido por Iuan Baptista de Morales, Montilla, por Iuan Baptista de Morales, 1622, p. 183. Diálogo X se titula así: <<De la manera de contar historias en conuersacion>>; Diálogo XI, <<De los Quentos, y Dichos graciosos, y agudos en la conuersacion>>.

53) Gaspar Lucas Hidalgo, Dialogos de apacible entretenimiento que contiene vnas Carnestolendas de Castilla. Diuidido en las tres noches, del Domingo, Lunes, y Martes de Antruexa, Barcelona, en casa de Sebastian de Cormellas, 1605.

54) Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la novela, IV, op. cit., p. 130.

55) Ibidem., p. 127.

56) Antonio de Eslava, Parte primera del libro intitulado Noches de Inuierno, Pamplona, por Carlos Sabayen, 1609. Hay una edición moderna de Julia Barella, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1986.

57) Agustín González de Amezúa, Cervantes, creador...., I, op. cit., p. 437.

58) Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la novela, II, op. cit.

59) Caroline B. Bourland, <<Boccaccio and the Decameron in Castalian Literature>>, RHi, XII (1905), pp. 1-232.

60) Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la novela, II, op. cit., p.V.

61) Ibidem., p. IX.

62) Giovanni Boccaccio, Las cient nouellas de micer Juan Bocacio. En las quales se hallaran notables exemplos y muy elegante. Agora nueuamente impressas: corregidas y enmendadas, Medina del Campo, por Pedro de Castro, 1543; Decamerón, según la versión castellana de 1496, actualizada y revisada por Marcial Olivar, Barcelona, Nauta, 1966, 2 vols.

63) Joaquín Arce, <<Seis cuestiones sobre el tema "Boccaccio en España">>, FM, XV, nº 55 (1975), p. 475.

64) Tirso de Molina, Los Cigarrales de Toledo, Barcelona, por Geronimo Margarit, 1621.

65) Alonso Castillo Solórzano, Tardes entretenidas, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1625.

66) Véase la nota 20.

67) Lucas Gracián Dantisco, Galateo Español, Lisboa, en casa de Iorge Rodriguez, 1598, 2 vols.

68) Giovanni Francesco Straparola, Honesto y agradable entretenimiento, Madrid, por Luis Sanchez, 1590, 2 vols.

69) Caroline B. Bourland, The short story in Spain in the seventeenth century, New York, Burt Franklin, 1973, p. 5: <<This was the first collection of Italian tales to be traslated since the

Decamerón and it was reprinted twice, in 1598 at Madrid and in 1612 at Pamplona>>.

70) Ludovico Guicciardini, Horas de recreacion, recogidas por Lvdovico Gvicciardino... Traduzidas de lengua Toscana (por Vicente de Millis Godinez). En que se hallaran dichos, hechos, y exemplos de personas señaladas, con aplicacion de diuersas fabulas, de que se puede sacar mucha doctrina, Bilbao, por Mathias Mares, 1586.

71) Matteo Bandello, Historias Tragicas exemplares. Nueuamente traduzidas de las que en lengua Francesa adornaron Pierres Bouistau, y Francisco de Belleforest, Valladolid, por Lorenzo de Ayala, 1603.

72) Agustín González de Amezúa, Cervantes, creador de la novela corta española, I, op. cit., p. 457.

73) Giovambattista Giraldis Cinthio, Primera parte de las cien nouelas de M. Ivan Baptista Giraldo Cinthio: donde se hallaran varios discursos de entretenimiento, doctrinal moral y politica, y sentencias, y auisos notables. Traduzidas de su lengua Toscana por Luys Gaytan de Vozmediano, Toledo, por Pedro Rodriguez, 1590.

74) Jenaro Taléns, op. cit., p. 132.

75) Viktor Shklovski, Sobre la prosa literaria, Barcelona, Planeta, 1971; Juan Goytisolo, Disidencias, Barcelona, Seix Barral, 1977, p.69.

76) Véase La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680 de Alexander A. Parker, Madrid, Cátedra, 1986. En este libro se puede encontrar unos capítulos dedicados a las relaciones del amor cortés y la Mística, aportaciones de la Contrarreforma a la filosofía del amor, el concepto de desilusión erótica, etc. Así aparece la teoría de la evolución homogénea de la filosofía del amor en España, dividida en cinco etapas: la visión utópica de la literatura cortés,

el tímido intento de atención a lo real del neoplatonismo, la realización perfecta en el misticismo, la exigencia de concreción de la Contrarreforma y el desengaño agónico del Barroco.

77) Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la novela, op. cit., I, p.CDLXV.

78) Miguel de Cervantes, Novelas ejemplares, III, op. cit., pp. 45-47.

79) Suárez de Figueroa, El pasajero. Advertencias vtilissimas a la vida humana, Madrid, por Luys Sanchez, 1617, p. 114.

80) Alonso López Pinciano, Philosophía Antigua Poética, op. cit., I, p.206; Sanford Shepard, <<Teoría del poema épico de Pinciano>>, en El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro, op. cit., pp. 113-127.

81) Alonso López Pinciano, op. cit., p.167.

82) La Historia Etiópica fue traducida a principios del siglo XVI por el humanista Francisco de Vergara, pero no se ha conservado esta versión; poco después en 1554, se publica en Amberes una traducción anónima, desde la versión francesa de Aymot; en 1587 Fernando de Mena publica una nueva traducción de la misma historia, hecha sobre texto latino. Otro antiguo libro de aventuras peregrinas, Leucipe y Clitofonte de Aquiles Tacio (siglo V), se divulgó por Occidente gracias a una refundición de Ludovico Dolce en sus Amorosi Ragionamenti (1546). Muy pronto un escritor español, Alonso Núñez de Reinoso, escribe una imitación de la novela de Tacio con el título La Historia de los amores de Clareo y Florisea (1552), a la que sigue La Selva de aventuras de Jerónimo de Contreras (1565). Véase Albino Martín Gabriel, <<Heliodoro y la novela española: Apuntes para una tesis>>, CdL, VIII (1950), pp. 215-234; Emilio I. Deffis de Calvo, <<Las historias intercaladas en la novela bizantina española: de Lope

de Vega a Cervantes>>, Fil, XXII (1987), pp. 19-35; Emilio Carilla, <<La novela bizantina en España>>, RFE, XLIX (1966), pp. 275-286; Willard F. King, Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII, Madrid, RAE, 1963, p.8; Francisco Ynduráin, Lope de Vega..., op. cit., p. 4.

83) Albinio Martín Gabriel, op. cit., p. 226.

84) Para Martín Gabriel, los motivos de los libros de aventuras peregrinas son la autobiografía, la aventura, el capricho, el sueño, el amor, el mar, la naturaleza con sus paisajes de ensueño, la purificación por el dolor, la anagnórisis, la tendencia didáctica, idealismo y simbolismo (op. cit., p.234). Elizabeth Hazelton Haigh distingue los rasgos generales de la novela bizantina así: tres ejes fundamentales (amor, aventura y religión), relato in media res, sueños frecuentes y reveladores, presencia del humor, y final feliz (Essais on the Greek Romances, Nueva York,(s.e.), 1943, pp.14-117). Por su parte Francisco López Estrada la caracteriza así: sucesión de aventuras (suspiros, lágrimas, llores, actitudes trágicas); exotismo, maravillas, magia; comienzo por la mitad del argumento; final feliz (<<Suerte y olvido de la Historia Etiópica de Heliodoro>>, Clav, nº 13, (1952), pp. 17-19). Emilio Carilla también enumera los rasgos generales: preponderancia de aventuras sobre un paisaje cambiante, paisaje dentro del cual suele ocupar parte importante el mar con su secuela de naufragios, raptos, piratas, etc. Con separaciones, encuentros, reconocimientos, equívocos...; eje amoroso; abundancia de personajes episódicos; sueños y visiones; toques de humor; relato in media res; fondo moral; verosimilitud; final venturoso (<<La novela bizantina en España>>, op. cit., pp. 285-286).

85) Para María Rosa Lida de Malkiel, es una novela de amor virtuoso, que <<satisfacía los escrúpulos morales de los lectores a la vez que les atraía con su estructura más compleja y su representación de la realidad más sobria, comparada con la fantasía y convencionalismo de la novela caballeresca, con el estatismo y llanto elegíaco de la

novela pastoril>>, <<"Argenis" o de la caducidad en el arte>>, en Estudios de literatura española y comparada, Buenos Aires, 1966, p. 227.

86) Ángel del Río, Historia de la literatura española, op. cit., p. 328.

87) La mayoría de las novelas cortesanas se acaban con final feliz. Pero los personajes cuyo comportamiento no es correcto, si no se convierten al final, son castigados: no se casan con la persona amada o mueren.

88) María Isabel Román, op. cit., p. 144.

89) Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII, ed. de Evangelina Rodríguez, Madrid, Castalia, 1986, pp. 164-165.

90) Antonio Rey Hazas, <<El erotismo en la novela cortesana>>, en Edad de Oro, IX, (1990), pp. 274-288.

91) Juan Goytisolo, op. cit., p.98.

92) Agustín González de Amezúa, Formación...., op. cit., pp. 58-62.

93) María del Pilar Palomo, op. cit., p. 17.

94) Juan Ignacio Ferreras, op. cit., pp. 60-61.

95) Jenaro Taléns, op. cit., pp. 125-126.

96) Agustín González de Amezúa, Formación y elemento de la novela cortesana, op. cit., pp.39-47; Caroline B. Bourland, The short story...., op. cit., pp. 25-35.

97) Juan Goytisolo, op. cit., p. 74.



98) María de Zayas, Desengaños amorosos, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983, p. 508.

99) Juan Pérez de Montalbán, La mayor confusión, en Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII, op. cit., p.140.

100) Angelina Costa Palacios, <<"La Constante Cordobesa" de G. de Céspedes y Meneses, una muestra de novela corta del siglo XVII>>, Alfinge, nº 2, (1984), pp. 83-99; J.A. Maravall opina que la cultura barroca es una cultura dirigida desde la ideología dominante, que ha asumido y neutralizado todo lo que de transgresivo pudiese provenir de la tradición anterior, medieval y renacentista, como ocurre en el teatro, en La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica, Barcelona, Ariel, 1980. Jenaro Taléns señala que la culturización no es sino una forma enmascarada de defender sus propios intereses, op. cit., p.14.

101) Tirso de Molina, Deleytar aprovechando, op. cit., fol.5.

C A P Í T U L O    I I I

L A S    N O V E L A S    P I C A R E S C A S

E P Í G O N A S

## 1. Problema de la definición del género de las novelas picarescas epígonas

En 1554, La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades apareció como una gran novedad en cuanto a su forma y estructura, y todavía más con respecto a su espíritu satírico y realista. Pero habría que esperar a 1599 con la aparición del Guzmán de Alfarache, para que este tipo de obras pasara a constituir un género literario.

Este género puede entenderse como <<una tradición de tipos psicológicos, de temas de contenido, de modas estructurales y formales, que Mateo Alemán produjo, enlazando con el Lazarillo de Tormes e interpretando las sugerencias de éste de acuerdo con la propia e individual sensibilidad y el ya diferente temple histórico>><sup>(1)</sup>. El éxito del Guzmán de Alfarache produjo la inmediata reedición del Lazarillo de Tormes, que sólo había tenido escasas ediciones hasta 1599:

Cuatro ediciones se estampan en el breve espacio de dos años: las de Amberes (por Martín Nucio), Burgos (Juan de Junta) y Alcalá de Henares (Salcedo) en 1554; y la segunda de Amberes (Guillermo Simón) en 1555... se imprime poco durante la segunda mitad del siglo: cinco veces nada más, y sólo dos en España (Madrid, 1573; Taragona, 1586; Milán, 1587; Amberes, 1595; Bérgamo, 1597)... El <<buen año>> había sido 1599, que abre una tercera época en la historia editorial de nuestro libro. La primera había sido breve: las cuatro ediciones aparecidas en 1554-55. Durante una segunda etapa, 1573-95, el Lazarillo se había reeditado cinco veces. Ahora se estampan nueve ediciones en cuatro años, de 1599 a 1603<sup>(2)</sup>.

Uno de los primeros que comprendió este concepto del género picaresco, fue Ginés de Pasamonte en Don Quijote de Cervantes. Ginés de Pasamonte dijo así: <<mal año para Lazarillo de Tormes y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren>><sup>(3)</sup>. Ginés de Pasamonte, como lector de su época, ha descubierto la categoría genérica. El género literario es una clasificación "a posteriori", influyendo de este modo "a priori" en la producción de los autores que desarrollarán después este género. Así, <<los géneros literarios componen tipologías que cambian con las épocas y son anteriores a la composición de determinadas obras>><sup>(4)</sup>. De esta forma con el Lazarillo de Tormes y el Guzmán de Alfarache se ha establecido una entidad genérica. Las novelas posteriores aprovecharán las formas y los contenidos de las dos novelas. Sin embargo, pueden incorporar aspectos novedosos que no figuran en ninguna de las dos anteriores<sup>(5)</sup>. No tienen por qué repetir los mismos esquemas; pero podemos encontrar en ellas unos términos semejantes, que nos dan la impresión de que pertenecen al mismo género literario:

El celo de los epígonos no tiene freno: suspende o potencia reglas, mezcla esquemas, trivializa, exalta, y no siempre sin talento. Pero, actuando así, depende de un centro de atracción, y permanece en el mismo campo gravitatorio... La picaresca cesa allá donde sus motivos y artificios constructivos han dejado de ser operantes para el escritor, es decir, cuando dichos elementos han perdido fuerza generadora. Esta debe ser auscultada desde dentro, en un contraste de cada obra con los rasgos distintivos del género, para delatar cuándo aparecen, cómo se transforman o interrumpen y cuándo se extingue su potencia<sup>(6)</sup>.

Debemos pensar en la novela picaresca como en un ser vivo que nace, crece, pero que luego muere. En cada momento, posee sus

cualidades y méritos, aunque cambie y tenga muchos defectos. Tendrá sus razones por las que aceptará las moralizaciones superfluas, los episodios intercalados, las genealogías modificadas, las protagonistas femeninas, las aventuras en otros países europeos, las narraciones en tercera persona, en vez de la forma autobiográfica.

Generalmente la mayoría de los críticos piensan que el Guzmán de Alfarache es el prototipo de la novela picaresca, opinión con la que estamos también de acuerdo. Sin embargo, discrepamos con el hecho de criticar a las demás obras por sus faltas o adiciones al compararlas siempre con el Guzmán de Alfarache. No se puede escribir la misma obra. Incluso algunos críticos opinan que el Lazarillo de Tormes tampoco es una novela picaresca. ¿Por qué? Porque la han comparado con el Guzmán de Alfarache, y se incumplen muchos rasgos provenientes del Guzmán. Desde luego, el Lazarillo de Tormes no es tan perfecto y maduro como el Guzmán de Alfarache. Sin embargo, sin el Lazarillo, tampoco habría Guzmán de Alfarache. Lazarillo es distinto del resto de los pícaros por su compasión y piedad. Aunque Lazarillo también robe, es por unas migajas de pan, por pura necesidad, no por afición. La palabra "pícaro", que podría incluirle dentro del género, no aparece en la obra. Sin embargo, su realismo, la forma autobiográfica, las aventuras de carácter muy variado que refleja su tránsito por distintos estados sociales al servicio de muchos amos abrieron nuevos caminos para el género picaresco; ya que el género picaresco no queda configurado plenamente hasta la llegada del Guzmán de Alfarache en 1599. Es un error juzgar al Lazarillo como

pícaro o no, con rasgos tomados de unas obras posteriores -el Guzmán y el Buscón. No se deberían aplicar conceptos tan restringidos para un género tan polifacético.

Debido a los principales problemas que se plantean en la definición del género, como hemos visto anteriormente, la crítica se ha visto obligada a aceptar la dificultad de definirlo, o a reducir su criterio a ciertas obras típicas como el Lazarillo de Tormes, el Guzmán de Alfarache y el Buscón.

Dependiendo de los críticos, el género picaresco se clasifica en diferentes grupos: Ángel Valbuena Prat<sup>(7)</sup>, por ejemplo, acogía en el género picaresco El Diablo Cojuelo de Luis Vélez de Guevara, la Vida de Diego de Torres Villarroel, y hasta el Rinconete y Cortadillo, la Ilustre fregona, el Casamiento engañoso y el Coloquio de los perros de las Novelas Ejemplares de Miguel de Cervantes, según análisis temáticos que no consideran los recursos formales.

Alexander A. Parker<sup>(8)</sup> también se encuentra en la misma línea, al pensar que el fundamento de la novela picaresca se encuentra en el tema de la delincuencia. Parker opina que las narraciones picarescas cuentan siempre la vida de un delincuente, es decir, un pícaro, un ser marginado de la sociedad, que hurta, estafa, engaña a la gente, pero no mata a nadie, ni es un criminal. Con este motivo Parker excluye al Lazarillo de las novelas picarescas, porque Lázaro no es un pícaro. El Lazarillo no es una novela picaresca

propiamente dicha, sino un precursor de este género. Parker sólo ha tenido en cuenta elementos de contenido, sobre todo, del ambiente histórico-cultural, sin considerar los rasgos formales del Lazarillo.

Por el contrario, Alberto del Monte estableció unos criterios de diferenciación según las estructuras del género picaresco que parecían prometedores. Se refirió, por una parte, al "género picaresco" que <<sólo es fácilmente identificable en algunas novelas>> y, por otra, al "gusto picaresco", <<más o menos reconocible en una ilimitada multitud de obras que pertenecen a las más variadas índoles>>(9).

Sin embargo, su estructura del género picaresco sólo se basa en el Guzmán de Alfarache, en tanto que para él, el Guzmán de Alfarache es la primera expresión del nuevo género de la novela picaresca: es decir, su criterio parte, exclusivamente, de los rasgos básicos del Guzmán de Alfarache. Por lo tanto, un concepto tan rígido hace que se excluyan todos los relatos que no se atienen estrictamente al modelo establecido. De este modo quedan fuera de la clasificación obras como el Lazarillo de Tormes, la Pícara Justina y el Estebanillo González.

La mayoría de los críticos extraen las características generales de la novela picaresca del Guzmán de Alfarache, por juzgar a esta obra como el prototipo de dicho género. Creo que se puede partir de estas condiciones, pero no de una manera exclusiva, porque siempre encontraríamos algunas excepciones que impidan a ciertas obras ser incluidas en el género picaresco. Tenemos que fijar el

concepto de género picaresco como ha propuesto Fernando Lázaro Carreter: considerar la picaresca como un género en constante transformación y construcción como un organismo, a partir de unas narraciones creadoras iniciales:

No concebirla como un conjunto inerte de obras relacionadas por tales o cuales rasgos comunes, sino como un proceso dinámico, con su dialéctica propia, en el que cada obra supone una toma de posición distinta ante una misma poética<sup>(10)</sup>.

Según él, las novelas picarescas se dividen en maestros y epígonos, y no se puede explicar el funcionamiento interno de un género sin epígonos. Estos epígonos aparecen en dos niveles:

aquel en que surgen determinados rasgos, y un segundo, en que se advierte la fecundidad de aquellos rasgos, y son deliberadamente repetidos, anulados, modificados o combinados de otro modo<sup>(11)</sup>.

De este modo, los genios hacen que evolucionen los géneros, sustituyendo cánones dominantes por rasgos subordinados. En cambio, los epígonos prolongan la vigencia de un género, hasta hacerlo estereotipado y tradicional. Por lo tanto, <<no se puede intentar ninguna clasificación lógica y apriorística de los géneros>><sup>(12)</sup>.

Si los continuadores repiten la misma fórmula del creador, este género caerá en la mediocridad y en la rutina. Pero si cada continuador tiene una única fórmula, irrepetible y radicalmente original, tampoco existirían géneros, porque cada obra constituiría



un género distinto. Por lo tanto, el concepto de género radica en la posibilidad de observar afinidades entre obras y no en la absoluta originalidad. El autor que no sigue las reglas del género puede hacerlo por dos motivos: <<por incompetencia o por que está roturando nuevos caminos>><sup>(13)</sup>. Díez Taboada nos explica así el proceso de género literario:

Si el género es una institución, es lógico que en ella se den, además del fundador que trace una primera obra modélica o programática, afiliados que sigan a la letra y escrupulosamente a ese fundador como modelo, perezosos que lo olvidan, reformadores que lo pongan de nuevo en vigor o lo adapte a circunstancias históricas nuevas, detractores, que lo critiquen, contradigan o parodien, buscando sus limitaciones; teóricos que en cada momento traten de fijar, a veces pedantesca-mente sus caracteres; aniquiladores que lo combaten y lo acaben, destruyéndolo o agotándolo; continuadores que recojan el prestigio de su nombre para nuevas realidades por ellos fundadas o que en época distinta pongan nuevos nombres a cosas que en fin de cuentas resultan tan semejantes que podrían ser llamadas con igual denominación<sup>(14)</sup>.

El género existe en relación con varias obras, es decir, con la literatura. De este modo, el género se sitúa entre la obra individual y la literatura toda como institución. Así, nos permite observar las relaciones entre estructura y temática, forma e historia. Un género tiene como exigencia una serie de elementos imprescindibles para que lo que se describa tenga una coherencia interna. Lo cierto es que el género que no se renueva, desaparece.

El género aparece como un norte para el autor, que escribe bajo sus moldes aunque sea para negarlos, también da una idea previa al lector de lo que está leyendo. Sin embargo, sugiere un

nuevo dilema: ¿las obras han de ajustarse, estrictamente, al esquema prefijado o es el esquema tan solo una deducción a partir de los textos literarios, buscando los comunes denominadores? A pesar de esta dualidad, podemos optar por la segunda, es decir, una obra no pertenece a un género, sino que es el género el que pertenece a la obra:

el género lejos de ser algo externo y previo a la obra, que la modela desde un imperativo, se va haciendo junto con la obra, en el interior de la obra, la cual, a su vez, va trasladando, modificando, construyendo los ejes(15).

De este modo, la afinidad genérica no puede establecerse sobre aproximaciones argumentales, sino sobre el reconocimiento de funciones análogas. El género es un sistema en continua transformación. También tenemos que interpretar el género picaresco como un conjunto perceptible de procedimientos constructivos. El Lazarillo de Tormes y el Guzmán de Alfarache han creado un género, del cual se han extraído sus rasgos particulares de estructura y de contenido: la forma autobiográfica, la prehistoria para condicionar su comportamiento, la personal visión del mundo, la dialéctica entre el lector y el autor mediante el uso de un destinatario <<vuestra merced>> o <<tú>>, la evolución temporal progresiva desde el nacimiento hasta el momento en que escribe su vida, el servicio a muchos amos y viaje, el tema del hambre, el honor y la limpieza de sangre, etc.

A continuación, aparecen las novelas picarescas epígonas con sus intentos innovadores, por un lado atendiendo a los rasgos formales establecidos en el Lazarillo y en el Guzmán de Alfarache;

por otro, transformando y parodiando el género establecido para aportar novedad y originalidad al género picaresco.

En este capítulo, observaremos las novelas picarescas epígonas: primero, si estas obras se incluyen en el género picaresco o no; segundo, si es del género picaresco, cuáles son sus intentos innovadores respecto al género ya establecido. Las novelas picarescas femeninas son también las obras epígonas, pero las estudiaremos en los siguientes capítulos.

### 1.1. EL GUITÓN HONOFRE (1604)

Desde una obra picaresca desconocida y temprana, El Guitón Honofre de Gregorio González empieza la reacción de los epígonos. Es un ejemplo de:

suponer una vía muerta en el desarrollo de la picaresca, ya que, a pesar de ser fiel receptor de los impulsos primeros del género, difícilmente puede pensarse que haya influido, dada su historia, en obras sucesivas(16).

La obra en sí misma no tiene mucha importancia, pero sí por su año de publicación, 1604, en el cual se escribió la Segunda parte del Guzmán de Alfarache, anterior en un año a la Pícara Justina y posterior en dos al Guzmán de Alfarache de Sayavedra. Según la crítica, a lo mejor podría haber existido en este momento un manuscrito del Buscón de Quevedo. Son unos años en los que está constituyéndose el género picaresco. En esta obra se presentan los modelos picarescos con total evidencia. Es una <<autoconciencia genérica>>(17) expresada en la configuración de esta obra. Las referencias reiteradas al Lazarillo, al Guzmán y a la Celestina son el elemento central de su construcción. No se trata de simples influencias, sino de indicadores claramente orientados hacia el género, sobre todo, al Guzmán de Alfarache:

me he seguido arriesgar a los peligros del vulgo arrojándome a seguir los pasos de los que primero con mi misma determinación se pusieron en su juicio(18).

- Andad, bellaco, guitón, que yo os santiguaré.
- Ese -dixe yo llorando- será mi desdichado nombre, que pues ay primero y segundo pícaro, justo es darle compañero, que no

puede pasar el mundo sin guitón(19).

Aquí, seguramente, el primer pícaro es el Lazarillo y el segundo es Guzmán de Alfarache. Es la primera obra que despierta en el público de primeros del siglo XVII la conciencia de género picaresco, incluso antes de Ginés de Pasamonte en el Quijote (1605)<sup>(20)</sup>. Como González ha aclarado personalmente él seguirá fielmente las narraciones del Lazarillo y del Guzmán, hasta el extremo de escribir casi un plagio. Manuel Criado de Val opina que el Guitón Honofre es un eslabón que enlaza la Celestina y sus continuaciones con la novela picaresca y la literatura cervantina<sup>(21)</sup>.

A continuación, veremos brevemente el argumento del Guitón Honofre, por ser una obra poco conocida. Honofre inicia la narración con su genealogía y el lugar de nacimiento, como el Lazarillo y el Guzmán. Es hijo de unos labradores honrados en la pequeña villa de Palazuelos, próxima a Sigüenza. Tras la muerte de sus padres, Honofre se queda bajo la protección de un tutor, Rodrigo Serbán, viudo y con un hijo. Pero, en realidad, Inés, la vieja ama, es quien da órdenes directas a Honofre, siendo ésta la causa de las relaciones conflictivas entre ambos: castigo y venganza. Al poco tiempo, se interesa por él un sacristán de la catedral de Sigüenza, al que entra a servir como criado. Su "despertar", como ocurre en el Lazarillo y el Guzmán, tendría lugar tras sufrir la burla de una frutera y con el consejo del sacristán. Desde ese momento, Honofre pone toda su habilidad e ingenio en sobrevivir. Una vez vengado del sacristán, huye y encuentra a un piadoso estudiante, don Diego, y

juntos se dirigen a Salamanca, a través de Alcalá y Madrid. Como el estudiante decide hacerse jesuita, Honofre se queda libre, sin amo. Una vez probada la libertad, ya no quiere servir a más amos y emprende robos. Se convierte en falsificador de cartas y al final acaba en la cárcel, pero consigue escapar mediante un plan ingenioso. Se refugia en Zaragoza y para estar más seguro, decide ingresar en un convento dominico. Aquí concluye la primera parte, prometiendo una continuación en la que contará su abandono del convento y los <<cuentos ridículos>> que le sucedieron. Pero no se cumple esta promesa de continuar su vida.

El siguiente aspecto que vamos a tratar es el de su estructura formal, para observar así cuál es su respeto a la tradición literaria picaresca y cuál es su innovación. Cuando aún no se ha consolidado definitivamente el proceso del género picaresco, el Guitón Honofre nos ofrece, muy claramente, el concepto del género en aquella época.

El Guitón Honofre utiliza la **narración autobiográfica**<sup>(22)</sup>, como el Lezarrille y el Guzmán, pero sin justificación, ni coherencia interna, ni verosimilitud. En esta obra no existe la descripción del tiempo interior, es decir, una intensificación progresiva de un sentimiento. Tampoco existe una mirada reflexiva sobre su pasado. Su uniforme y rígido comportamiento de acuerdo con los modelos hace que se quiebre el decoro y la verosimilitud. El Honofre que nos cuenta su vida es el mismo pícaro astuto de sus

aventuras narradas. Él no cambia nada desde el comienzo hasta el final. Tampoco se explica a sí mismo.

El autobiografismo de los modelos surgía de una necesidad interna del relato. El Lazarillo de Tormes se ha escrito para explicar el <<caso>> al <<Vuestra Merced>>. El Guzmán de Alfarache es una confesión general de Guzmán, movido por un deseo de ejemplaridad desde su condición de hombre redimido por la gracia. Sin embargo, en el Guitón Honofre el autobiografismo, vacío de significado, se ha convertido en un esquema o un tópico, sólo para ensartar los relatos, al igual que ocurre con la promesa de continuación. Puesto que en una novela autobiográfica, si no se ha acabado la vida, se podrá seguir contando su vida en un futuro. Así lo entendían los epígonos sin comprender la estructura perfectamente cerrada del Lazarillo.

**La genealogía** de Honofre es un aspecto innovador, respecto a los modelos. Su origen es humilde, pero no deshonroso:

Mis padres no eran ricos, pero, aunque labradores, que éste era su oficio, lo pasábamos de los que bien en el lugar. No son pobres los que poco tienen, sino los que mucho desean(23).

González está alejado de Alemán, quien atribuye la infamia del pícaro a su origen. Honofre, ni por su linaje ni por el carácter de sus padres, se ve envuelto en la vida picaresca. Honofre se presenta como producto de una <<mala inclinación>> que le arrastra hacia la vida pícara.

Sin embargo, Honofre acude a este lugar común narrativo para negar, en seguida, su validez, pero lo aplica rigurosamente a su

narración <<por no ser menos que los otros>>. Es una actitud de advertencia a los tópicos literarios de la novela picaresca, que iban convirtiéndose en insignificantes,

Comencemos en bien, que, según dijo el filósofo, las cosas para ser bien entendidas se han de tomar por su primer principio. Aunque en mí podía cesar esa regla, porque yo soy tal que quien más adelgazare mi origen vendrá menos en mi conocimiento. Pero al fin, por no ser menos que los otros, habrán de saber Vms. que yo naci...(24).

En cuanto al tema "mozo de muchos años", hay muchas reminiscencias literarias del Lazarillo de Tormes. Los siete primeros capítulos del Guitón Honofre constituyen una imitación de los tres primeros tratados del Lazarillo. Es a partir del Capítulo VIII, cuando Honofre empieza su vida libre sin servir a nadie. José Miguel Oltra opina que este cambio se debe a la consideración del Lazarillo como la <<autobiografía de un niño>>, asimilando el Guzmán a la <<autobiografía de un pícaro ya adulto>>(25).

Pero, a pesar de este intento de seguir al Guzmán de Alfarache, se manifiesta su voluntad diferenciadora, rechazando las actividades mendicantes de Guzmanillo:

Todo esto es indecente a personas de mi cualidad, porque el ser limosnero no pertenece a guitones honrados, sino sólo a pícaros que lo estudiaron en la corte de los beneficios. Allí, entre aquellos cardenales que corre esta moneda y suben al pobre a su misma cama, no me espanto yo que haya quien estima el oficio, pero acá, que el agua dan a empellones, persona de consideración no es justo que lo codicie(26).



Además de esto, al optar por el apelativo <<Guitón>>, en vez de <<pícaro>>, expresa claramente su intento diferenciador respecto al Guzmán de Alfarache. Covarrubias, en el Tesoro de la lengua castellana, y el Diccionario de Autoridades atribuyen a <<guitón>> la condición esencial de la mendicidad fraudulenta, holgazán y gallofero. Sin embargo, la mendicidad es propiedad que Honofre rechaza, en un guitón. Aquí <<guitón>> se entiende, más bien, como una persona equivalente a "bellaco": <<Andad, bellaco, guitón, que yo os santiguaré>><sup>(27)</sup>.

Hasta ahora hemos visto las innovaciones, imitaciones y mal entendimiento del Guitón Honofre con respecto a los modelos picarescos. En el Guitón Honofre se acentúan las exageraciones de elementos ya presentes en los textos precedentes y los aspectos ridículos y grotescos de su persona, sin coherencia interna en su discurso. En la obra de González, como en las obras de López de Ubeda, Quevedo y Cervantes, hay muchos aspectos de parodia e ironía hacia el Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán. Muestra una desconfianza hacia el nuevo modo de escribir la ficción en prosa.

## 1.2. EL BUSCÓN (1603 o 1604)

Francisco Quevedo escribió la Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, Exemplo de Vagamundos, y espejo de Tacaños<sup>(28)</sup> hacia 1603 o 1604, en su época de estudiante en Salamanca, aunque fue publicado en 1626 en Zaragoza.

El Buscón tiene la estructura y los personajes muy parecidos a los del Lazarillo y el Guzmán de Alfarache: **la autobiografía, la genealogía vil, el tema del hambre, la limpieza de sangre, etc.** Sin embargo, el Buscón, con su profundo sarcasmo, es casi una caricatura del género. Su humor es demasiado amargo y su burla despiadada. En la obra predomina un realismo crudo al que no se le escapa nada al describir situaciones tan violentas, como la escena en la que los compañeros de la Universidad de Alcalá de Henares disfrutaban burlándose de Pablos y haciéndole sufrir.

Incluso no se cumple debidamente la función formal de la autobiografía del género picaresco. Su final no justifica la utilización de la primera persona de la narración, puesto que en la obra lo que domina es la perspectiva del autor real, Quevedo. Tampoco se explica la existencia de un destinatario de Pablos. Es, en algunas ocasiones, un supuesto <<señor>> y en otras, se trata del lector en general. Pablos es un personaje vacío, sólo tiene la función de actuar y nunca se contempla a sí mismo, ni considera siquiera su propia acción. Vemos como el autor intenta distanciarse mucho de su

protagonista y parece que no siente ninguna simpatía hacia éste que es coherente con su criterio moral o dogmático. Todo esto traerá consigo una estricta narración sin disertación teológica o moral.

Para Donald McGrady, el Guzmán de Alfarache es una réplica de la tesis del Lazarillo de Tormes, y el Buscón es una contrarréplica a la obra de Mateo Alemán<sup>(29)</sup>. Como hemos visto hasta ahora, se considera la novela de Quevedo como uno de los resultados de la reacción de los epígonos hacia sus modelos. Sin embargo, el Buscón constituye una obra genial que ha comprendido bien el modelo y lo ha aprovechado para su originalidad, ha de ser una caricatura del género. El Buscón es una obra que se acerca más al Lazarillo que al Guzmán, rechazando las digresiones morales y teológicas. Le importa más la acción que las descripciones. Esta obra contribuye al género aportando un ritmo dinámico y rápido, que se convertirá más adelante en un tópico de la novela picaresca.

### 1.3. Vida del Escudero Marcos de Obregón (1618)

La Vida del escudero Marcos de Obregón<sup>(30)</sup> de Vicente Espinel fue publicada en Madrid, en 1618. En esta obra el autor ha introducido una innovación respecto a la forma autobiográfica, haciendo uso del diálogo. En el Marcos de Obregón, un viejo escudero da cuenta de su vida a un ermitaño durante un temporal. El ermitaño interviene muy pocas veces en la conversación y, en realidad, Marcos de Obregón es quien habla en forma autobiográfica. La narración de Marcos de Obregón se inicia in media res, presentándonos al narrador-protagonista en el hábito de escudero. Prosigue tratando una época algo anterior, hasta que se produce un cambio de punto de vista, cuando una tormenta obliga al escudero a refugiarse en la ermita y a petición del ermitaño, que es un antiguo conocido suyo, empieza a contarle su vida.

Marcos de Obregón, aun siendo en el fondo una novela picaresca, tiene otros elementos -aventuras, naufragios, cautiverios, escenas costumbristas, etc.- que le aproximan a distintos géneros, dándole especiales matices. Por estos motivos, la mayoría de los críticos opinan que es la menos picaresca de las novelas del género. Alonso Zamora Vicente afirma que el Marcos de Obregón no es una novela picaresca:

La Vida del escudero Marcos de Obregón marca un nuevo ángulo visual en la historia de la novela picaresca. Tan diverso, tan alejado de todo lo que venimos señalando hasta ahora, que con facilidad puede no ser considerada como tal novela picaresca, sino como un libro de memorias, experiente y sosegado, donde el autor, mezclando íntimamente la vida y la fantasía, logra hilvanar un libro de fuerte personalidad y de ricos matices<sup>(31)</sup>.

Valbuena Prat y, sobre todo, Haley nos apuntan el aspecto autobiográfico del Marcos de Obregón como un libro de memorias:

Así nos encontramos con un claro retrato de las simpatías y antipatías del autor, de su temperamento, de su sensibilidad, de sus viajes, de sus amores, alguno -en las aventuras del cautiverio de Argel- eco de su vida, de lo más delicado y humano de la novela de su tiempo, que trasluce su calidad de sentimiento verdadero. Muchas de todas estas notas directas de la vida se envuelven en aventuras claramente ficticias, ya para mayor amenidad del relato o para una intención jocosa y caricatural pero el fondo sigue siendo mucho más emocionado y real que en las otras obras hermanas en género(32).

Alberto del Monte<sup>(33)</sup> y Alexander Parker<sup>(34)</sup> también han insistido en la posición marginal del libro de Espinel respecto a la auténtica picaresca. Samuel Gili Gaya, a su vez, indica los peculiares matices de lo picaresco del Marcos de Obregón:

Aunque se trata de una novela picaresca, lo picaresco tiene en ella un valor meramente episódico. El protagonista no es un pícaro, sino un curioso observador que contempla cuanto la vida ofrece, y al lado de las andanzas de unos fulleros nos cuenta las eruditas discusiones de las academias de Milán, o unos capítulos de geografía fantástica entretejidos con recuerdos de la Odisea y relatos de los historiadores de Indias. En algunos trozos, parece libro de aventuras o silva de varia lección, más que novela picaresca(35).

A pesar de estas críticas negativas sobre el Marcos de Obregón en cuanto a la definición del género picaresco, vamos a observar sus elementos picarescos y sus innovaciones de acuerdo con nuestro punto de vista. Aunque el Marcos de Obregón no sigue fielmente los modelos picarescos, sus esfuerzos originales tienen en cuenta las normas picarescas. Es decir, sus aspectos innovadores

-el uso del diálogo, el comienzo in media res, el pícaro reflexivo y experimentado, el ambiente de la sociedad culta y escogida- tienen punto de partida en los elementos picarescos.

Sobre todo, considerando la publicación posterior del Marcos de Obregón a la Hija de Celestina, podemos comprender mejor su novedad. El Marcos de Obregón inicia la forma del diálogo, como sustitución de la forma autobiográfica, que influiría más tarde en La desordenada codicia de los bienes ajenos y en Alonso, mozo de muchos amos en cuanto al uso de diálogo. Así, con la Hija de Celestina empieza una reacción de epígonos respecto a la forma autobiográfica que era considerada como lo más fundamental de la novela picaresca.

En cuanto a la **genealogía vil** de la picaresca, Vicente Espinel también transforma su concepto original. Ya no es un pícaro nacido de la infamia cuya conducta posterior dependía de la pre-historia familiar, sino un hidalgo pobre. Pero, aunque está orgulloso de su origen, también es consciente del problema de la vanidad de la hidalguía, que es también tratado en el Lazarillo y en el Guzmán. Por lo tanto, a pesar de que ha cambiado la caracterización del pícaro, sigue funcionando su perspectiva crítica en cuanto a los problemas sociales:

Yo soy montañés de junto a Santander, del valle de Cayón, aunque nací en el Andalucía; llámome Marcos de Obregón; no tengo oficio, porque en España los hidalgos no lo aprenden, que más quieren padecer necesidades o servir que ser oficiales; que la nobleza de las montañas fue ganada por armas, y conservada con servicios hechos a los Reyes, y no se han de manchar con hacer oficios bajos, que allá con lo poco que tienen se sustentan, pasando lo peor que puedan, conservando las leyes de hidalguía que es andar rotos y descosidos con guantes y calzas atacadas(36).

**La salida de casa** de Marcos de Obregón tiene reminiscencias literarias del Lazarillo de Tormes. Pues Marcos escucha de su padre frases que recuerdan a las de la madre de Lazarillo:

Yo fui a ver a mi madre, y, ambos llorando, me dio su bendición y dijo:

- Hijo, ya sé que no te veré más. Procura de ser bueno, y Dios te guíe. Criado te he y con buen amo te he puesto; válete por ti (el Lazarillo de Tormes)(37).

- "Hijo, mi costilla no alcanza a más de lo que he hecho; id a buscar vuestra ventura. Dios os guíe y haga hombre de bien"; y con esto me echó su bendición,...( el Marcos de Obregón)(38).

En el Marcos de Obregón también podemos encontrar la etapa del **"despertar" y la venganza** después del primer desengaño, como en otras novelas picarescas:

Esta fue la primera baza de mis desengaños, y el principio de conocer que no se ha de fiar nadie de palabras lisonjeras, que traen el castigo al pie de la obra... No tenía de qué correrme por lo hecho, sino de qué aprender para adelante a desapasionarme de las cosas del mundo; pero al fin me lastimó la burla de manera que, no siendo amigo de venganzas, quise probar la mano a ver si sabría dar una traza para que me la pagase aquel burlador(39).

Siguiendo al Guzmán de Alfarache, en el Marcos de Obregón también aparece mucho interés en **las enseñanzas de la obra**, y de allí, las reflexiones prolijas sobre toda clase de materias: pedagogía, crítica de libros, trato social, juegos, amores, etc. Pero a diferencia del Guzmán de Alfarache, donde las digresiones morales son divididas de la narración principal; en el Marcos de Obregón éstas están diluidas dentro del episodio. Las enseñanzas y moralejas están representadas a través de interpolaciones narrativas de

variable extensión: las fábulas, la anécdota cómica y la novela breve.

El tema "mozo de muchos amos" también se encuentra en su oficio de escudero. Además, sus años de estudiante en Salamanca, su encuentro con salteadores, gitanos, sus andanzas militares, la descripción de ventas y mesones, su estancia en la cárcel y los lances de vida alegre, pertenecen todos ellos claramente a la temática picaresca.

En cambio, la estructura de la picaresca cambia bastante: ya no es una narración retrospectiva de un pícaro en primera persona, sino una narración in media res, dividida en tres "Relaciones" y, a su vez, subdividida en "Descansos". Por otra parte, en la Vida del escudero Marcos de Obregón se intercalan novelas cortesanas, novelas moriscas y libros de aventuras peregrinas, bien entretreídas con la narración principal.

Aunque Alemán había iniciado la técnica de intercalar novelas cortesanas en la novela picaresca, Salas Barbadillo fue quien mezcló la novela cortesana con la picaresca, como veremos posteriormente. Mateo Alemán, en el Guzmán de Alfarache, adopta la simple forma de hacer que un personaje lea o refiera una novela breve. En cambio, Salas Barbadillo narra paralelamente la novela cortesana y la novela picaresca en la misma obra. Vicente Espinel, más tarde, adoptaría la postura de Salas Barbadillo. El devaneo amoroso de doña Margelina (novela cortesana) y la aventura del cautiverio (novela morisca) se resuelven dentro de la vida de Marcos. Ya que en el primer caso Marcos actúa como consejero de doña Margelina, y en el



segundo, como protagonista de un episodio amoroso. También en la Tercera Relación, Marcos resuelve la trágica situación de la esposa inocente castigada por su marido celoso, que formaría, en parte, una novela cortesana. La historia que cuenta el doctor Sagredo sobre su vida tiene rasgos de libro de aventuras peregrinas: la expedición al estrecho de Magallanes, la supuesta muerte de su esposa, el ataque de los bandoleros, el inesperado encuentro de esta pareja, etc. Además, las aventuras de Sagredo en el Nuevo Mundo están urdidas, combinando hilos de realidad y de ficción.

De esta forma, el enlace entre las novelas intercaladas y la acción principal se establece de forma variable, apareciendo el escudero, ya como protagonista, ya como testigo-narrador, ya como consejero. Así, el nexo de intrigas novelescas secundarias con la acción principal es mucho más complejo y variado en el Marcos de Obregón, que en el Guzmán de Alfarache.

Como hemos visto, las innovaciones de Vicente Espinel respecto a la forma picaresca ya no son tales. Salas Barbadillo ya había incluido su novedad en cuanto a la forma autobiográfica y a la fusión de los géneros distintos dentro de la novela picaresca, lo explicaremos más detalladamente en los próximos capítulos. De esta forma, Vicente Espinel escribe una novela picaresca, respetando los modelos picarescos, pero por otro lado, considerando los aspectos originales de Salas Barbadillo.

#### 1.4. LA DESORDENADA CODICIA DE LOS BIENES AJENOS (1619)

En 1619 aparece en París, en castellano, el libro titulado La desordenada codicia de los bienes ajenos de Carlos García<sup>(40)</sup>. Como tantas otras veces para la crítica ha supuesto un primer problema; determinar la pertenencia o no al género picaresco. Pfandl lo excluye por su elemento criminal:

Porque ni Rinconete y Cortadillo, de Cervantes, ni la Relación de la cárcel de Sevilla, de Cristóbal de Chaves (1579), ni La desordenada codicia de los bienes ajenos, de Carlos García (1619), son novelas picarescas. Son inequívocas y deliberadas historias de criminales, con tendencia declarada al cuadro de costumbre de intención satírica o irónica<sup>(41)</sup>.

Francisco Rico también lo segrega del género picaresco por su esquema narrativo-episódico:

Salas Barbadillo y Carlos García invierten la dirección del proceso que llevó al nacimiento del género: comprimen el esquema hasta reducirlo a un episodio y lo insertan en una estructura tomada precisamente de la tradición que aspiraban a superar las primeras novelas picarescas<sup>(42)</sup>.

Incluso, A. Carballo Picazo, quien se ha dedicado más al doctor Carlos García, acepta incluirlo en el género con ciertas reservas. Según Carballo, de las tres notas fundamentales que Américo Castro atribuye a la novela picaresca -carácter autobiográfico, técnica realista y concepto pesimista del mundo-, La desordenada codicia de los bienes ajenos no presenta ninguna de ellas claramente, con lo que la novela picaresca queda reducida a cinco capítulos de los trece que componen la obra:

Carlos García pretendió, sin duda, escribir una novela picaresca, pero su propósito sólo se realizó en parte(43).

En estos años la novela picaresca ya había sufrido transformaciones notables, provocadas por unos escritores que deseaban innovar sin desarraigarse por completo de la tradición picaresca. Uno de los rasgos más constantes de la poética picaresca, la forma autobiográfica, ha sido truncado en 1612, con la Hija de Celestina que utiliza la tercera persona, en vez de la primera. El tema del "mozo de muchos amos" empezó a desaparecer ya desde la Segunda parte del Guzmán de Alfarache (1604) de Mateo Alemán. Los epígonos han contribuido al género picaresco con variantes combinatorias, ampliaciones y reducciones del esquema estructural básico.

La desordenada codicia de los bienes ajenos también participa del proceso de transformaciones del género. En esta novela la **primera persona** se desdobra en dos: Andrés, que cuenta su vida, y el narrador anónimo, que desempeña el papel de transmisor. El narrador cuenta su estancia en la prisión, y dentro de este contexto se inscribe la historia del ladrón Andrés, contada en primera persona por éste. La narración de Andrés, como las de Lázaro o de Guzmán, es una evocación retrospectiva de sus andanzas hecha desde un momento crucial de su vida: Andrés está en espera de la condena a galeras en la cárcel.

Su **prehistoria** cumple la función premonitoria que abarca la herencia familiar, educación y malas inclinaciones. Sus padres

fueron acusados de robo sacrílego. Los jueces perdonan la vida de Andrés bajo la condición de que éste se convierta en el delatador de sus propios padres<sup>(44)</sup>. En esto La desordenada codicia ofrece una estructura narrativa nada diferente del género picaresco: es la autobiografía de un ser marginado, que ha heredado la vileza de los padres, y cuenta su vida desde el estado de infortunio al que le han conducido sus fechorías.

Sin embargo, hay una diferencia que le separa del género picaresco:

Más que novela propiamente dicha, es una exposición acerca de la antigüedad y características del oficio de ladrón; clasifica a los ladrones en numerosos grupos, y nos habla de sus costumbres y organización. Su valor es principalmente documental<sup>(45)</sup>.

Pero en este libro el tema de robo es una variación de tema de "mozo de muchos amos". Además, el hurto se presenta como una acción reiterada del pícaro desde el Lazarillo y el Guzmán. Ricardo Senabre afirma que el doctor Carlos García <<se limita, pues, a poner en práctica algo que se hallaba dentro de las posibilidades del género>><sup>(46)</sup>. Entre los siete robos que Andrés ha cometido, sólo dos son verdaderos robos. Ambos se basan en el mismo procedimiento y ambos son los únicos que acarrearán consigo graves penas de prisión: por el primero de ellos el protagonista será condenado a diez años de galeras, de donde escapa engañando a un capitán enamorado; el segundo robo es por el que Andrés está esperando ser llevado de nuevo a galeras, momento en el que se inicia la narración. Para Senabre La

desordenada codicia es una novela picaresca, aunque se aproxima a otro tipo de literatura coetánea:

De esta convergencia de influjos -la picaresca española y la literatura francesa sobre el hampa y los ladrones- nace La desordenada codicia, singular intento de conciliar dos "géneros", con más rasgos diferenciadores que comunes(47).

Es una de las características del género picaresco: incluir otros tipos de géneros. Nace como un género independiente que, en la medida en que se va transformando y buscando innovaciones, integra otras tradiciones correspondientes a géneros distintos y coetáneos. La novela picaresca femenina es un ejemplo claro de combinación de la novela picaresca y cortesana. Como también lo es el Estebanillo González, en la literatura picaresca y bufonesca.

### 1.5. LA SEGUNDA PARTE DE LA VIDA DE LAZARILLO DE TORMES (1620)

La Segunda Parte de la vida de Lazarillo de Tormes, sacada de las crónicas antiguas de Toledo<sup>(48)</sup> fue escrita por Juan de Luna, y publicada en París, en 1620. Apareció encuadrada en un mismo volumen junto con el Lazarillo de Tormes de 1554, obra reeditada por él mismo. Juan de Luna escribió la continuación del Lazarillo de Tormes con admirable fidelidad al original, cuando los demás epígonos centraban sus esfuerzos en buscar transformaciones y variaciones con respecto al modelo. Aunque la crítica no ha dudado en incluirla en el género picaresco, la Segunda Parte de Juan de Luna no ha podido evitar frecuentes comparaciones con el Lazarillo original, de las que siempre sale malparada.

Luna, al idear su novela, parte de la imitación del Lazarillo original y de su primera continuación anónima de Amberes, continuación que será duramente criticada por él en su prólogo. Aquí el autor se nos presenta como mero cronista. Afirma que utilizó fuentes folklóricas y habla de crónicas antiguas de Toledo y de unos cartapacios del archivo de la Jacarandina de la misma ciudad:

Este libro, digo, ha sido el primer motivo que me ha movido a sacar a luz esta Segunda Parte al pie de la letra, sin quitar ni añadir, como la vi escrita en unos cartapacios, en el archivo de la jacarandina de Toledo, que se conformaba con lo que había oído contar cien veces a mi abuela y tías al fuego las noches de invierno, y con lo que me destetó mi ama... Y así mismo le advierto me tenga por coronista, y no por autor desta obra,...(49).

A pesar de presentar su obra como la continuación del Lazarillo de Tormes, revela en ella una individualidad y un gusto totalmente distintos. Aunque muchos de los personajes figuran con los mismos nombres que en el primer Lazarillo, sus características han cambiado mucho: Lázaro, escudero, el Arcipreste y la esposa de Lázaro.

Lázaro sigue siendo el personaje central de la novela de Luna al igual que ocurría en el primer Lazarillo. No obstante, en la segunda parte de Luna ya es un hombre maduro y no se observa ningún cambio en su personalidad. Sólo se insiste en la simpleza de Lázaro para que pueda tener un rasgo en común con el Lazarillo original:

Díjele lo hacía por miedo que el agua de la mar que había de beber, cuando me ahogase, no me hiciese mal; mi simplicidad le hizo sacar la risa de los carcañales(50).

En cuanto al tema del "mozo de muchos amos", al contrario que en el Lázaro original, que anda de amo en amo para aplacar su hambre, este Lázaro de Luna, para tener conocimiento sobre la vida, y sin tener que recurrir al hambre como causa fundamental que justifique su peregrinar, no cambiará de amo, sino de oficio. Se hace pregonero de vinos, soldado-aventurero, ganapán, escudero y ermitaño. Si consideramos el final del Lazarillo, el protagonista ya no sirve a un amo sino que ejerce de pregonero de vinos, podemos ver este cambio como una continuación de Lázaro maduro. A veces Lázaro nos recuerda las escenas del Lazarillo de Tormes para dar la impresión de que esta novela es la verdadera continuación del libro anónimo:

Acordábame de la abundancia de Toledo y de mis amigos los alemanes, y de aquel buen vino que solía pregonar(51).

Tendido en la puerta de la iglesia y haciendo alarde de mi vida pasada, consideraba los infortunios en que me había visto desde el día que comencé a servir el ciego hasta el punto en que me hallaba,...(52).

Comencé a pedir limosna por las puertas con un tono bajo, humilde y devoto, como había aprendido en la escuela del ciego(53).

Existe también una prolongación de los temas generales, centrales en ambas novelas: el hambre y el vino. El hambre es un tema repetido en los primeros tres capítulos del Lazarillo y también se ve en la novela de Luna, aunque no sea tan evidente como en la primera parte. Luna nos describe un Lázaro a bordo de un barco que naufraga, pensando sólo en la comida. Se hallan varias referencias al hambre en su obra: cuando Lázaro lleva un cofre para una vieja alcahueta, se siente acosado de hambre; cuando está en una venta, describe el hambre de la doncella, de la vieja y del galán; al acompañar a una dama a una fiesta, el tema central es el hambre.

También el tema del vino es central en la obra de Luna, y funciona como un punto de contacto entre las dos obras. En el Lazarillo el ciego pronostica el destino del Lazarillo en relación con el vino:

- Por verdad, más vino me gasta este mozo en lavatorios al cabo del año, que yo bebo en dos. A lo menos, Lázaro, eres en más cargo al vino que a tu padre, porque él una vez te engendró, mas el vino mil te ha dado la vida.

Y luego contaba cuántas veces me había descalabrado y arpadado la cara, y con vino luego sanaba.

- Yo te digo -dijo- que si un hombre en el mundo ha de ser bienaventurado con vino, que serás tú.

Y reían mucho los que me lavaban, con esto, aunque yo renegaba. Mas el pronóstico del ciego no salió mentiroso, y después acá muchas veces me acuerdo de aquel hombre, que sin duda debía tener espíritu de profecía,...(54).



Al final del Lazarillo, Lázaro era un pregonero de vino, y así empieza la Segunda Parte de Luna con Lázaro, pregonero de vino. Así, cada vez que Lázaro está en peligro de su vida, el vino le salva, como en la primera parte:

Cuando los pescadores lo rescató del mar:..., vieron que no estaba muerto (que no hubiera sido para mí lo peor); diéronme un poco de vino, con que como lámpara con aceite torné en mí(55).

Si observamos la estructura de cada obra, el Lazarillo de Tormes es una carta con una forma autobiográfica. El caso que interesa a "Vuestra Merced" es la clave de la relación con Lázaro. La autobiografía depende del caso y a la vez lo justifica. En cambio, aunque la Segunda Parte de Luna tiene una forma autobiográfica y epistolar, no tiene por qué repetir este modelo. Además, ya el receptor no es "Vuestra Merced", sino que es el lector. En el Lazarillo original no había mucha distancia entre el autor y el protagonista, tanto es así, que Fonger de Haan confunde al autor con una persona real, Lope de Rueda, pregonero público de Toledo hacia 1538<sup>(56)</sup>. En cambio en la Segunda Parte de Luna no se produce esta confusión. Además, el autor no se presenta como el escritor de la obra, sino sólo como cronista que copia fielmente unos supuestos cartapacios sacados de las crónicas antiguas de Toledo.

Otra diferencia entre las dos obras es la abundancia de alusiones eróticas u obscenas en el texto de Luna. Algunos críticos han sugerido que estas alusiones se derivan de la contaminación de Luna por los escritores franceses de la época. Estas, en la mayoría

de los casos, van dirigidas a la iglesia católica. Rara es la vez en la que una escena erótica no aparezca acompañada de notas de anti-feminismo y anticlericalismo. En el episodio de la hija del mesonero y el clérigo, la escena erótica está descrita con la expresión religiosa: "caridad":

Sucedió que el agua que della se había derramado cayó toda por un agujero a un aposento más bajo, sobre una cama donde dormía la hija de casa, la cual, movida de caridad, había acogido en ella a un clérigo que por su contemplación había venido a aposentarse allí aquella noche(57).

Cuando Lázaro lleva el cargo de una prostituta, ella habla de su vida así:

El primero que me dio canilla -dijo ella- fue el padre rector de Sevilla, de donde soy natural, el cual lo hizo con tanta devoción, que desde aquel día les soy muy devota(58).

En cuanto a las sátiras de los abogados, el sistema judicial, la Corte, los españoles en general, las órdenes religiosas y la Inquisición, el Lazarillo critica con una cierta ironía bastante suave y sutil, en cambio, Luna los satiriza con un tono muy agudo y directo, hasta caricaturizar la obra entera. Sobre todo, con relación a la sátira religiosa, Luna lo declara abiertamente. En el episodio de la hija del mesonero con el clérigo, la indiferencia frente a la que muchos clérigos tengan concubinas es evidente. Cuando las acciones del clérigo son descubiertas por sus superiores, le denuncian severamente: no por lo pecaminoso de su conducta, sino por no haber escondido mejor sus acciones. Más tarde el clérigo y la doncella se asocian con una banda de gitanos. Estos gitanos son, en realidad,

clérigos, frailes, monjas y ladrones. La categoría religiosa queda rebajada al nivel de ladrones: <<pero que entre todos, los mayores vellacos eran los que haufan salido de los monasterios, mudando la vida especulativa en activa>>(59). También podemos ver una dura crítica contra la Inquisición: en el prólogo, en el episodio de los pescadores y de los hermanos de la doncella que huyó con su amante.

Pese a presentarse como una continuación del Lazarillo de Tormes, en su técnica de la deformación caricaturesca de la realidad, de la complacencia en las situaciones paradójicas y de la deshumanización de los personajes y de los hechos, se acerca más al Buscón que al Lazarillo. Algunos episodios comienzan con una serie de reflexiones que recuerdan a Alemán. Además, si nos basamos en que algunos críticos opinan que el Lazarillo no es una obra picaresca, sino solo precursora, podemos señalar otros aspectos como es el que en el texto del Lazarillo, apenas se menciona el término "pícaro" y Lázaro no se considera a sí mismo como un pícaro, sin embargo, en la Segunda Parte de Luna, Lázaro es consciente de su condición de pícaro y elogia la vida pícara. A continuación, veremos el texto donde se describe claramente cuál es la vida picaresca y la inclinación del pícaro. Por lo tanto, aunque es bastante largo, lo citaremos entero para comprender mejor la vida picaresca:

Vime hecho pícaro de más de marca, habiendo sido hasta entonces recoleto; pude muy bien decir: desnudo nací, desnudo me hallo, ni pierdo ni gano.

Encaminéme hacia Madrid pidiendo limosna, que lo sabía muy bien hacer: molinero solía ser, volvíme a mi menester...

Si he de decir lo que siento, la vida picaresca es vida, que las otras no merecen este nombre. Si los ricos la gustasen,

dejarían por ella sus haciendas, como hacían los antiguos filósofos, que por alcanzarla dejaron lo que poseían; digo por alcanzarla, porque la vida filósofa y pícaral es una; sólo se diferencian en que los filósofos dejaban lo que poseían por su amor, y los pícaros, sin dejar nada, la hallan. Aquéllos despreciaban sus haciendas, para contemplar con menos impedimento en las cosas naturales, divinas y movimientos celestes; éstos, para correr a rienda suelta por el campo de sus apetitos; ellos las echaban en la mar, y éstos en sus estómagos; los unos las menospreciaban como cosas caducas y perecederas; los otros no las estiman, por traer consigo cuidado y trabajo, cosa que desdice de su profesión. De manera que la vida picaresca es más descansada que la de los reyes, emperadores y papas. Por ella quise caminar como por camino más libre, menos peligroso y nada triste(60).

En este texto, hay ya una clara conciencia genérica a la cual pertenece la Segunda Parte de Luna. Desde que se publicó el Lazarillo de Tormes, ha pasado casi un siglo y durante este tiempo la novela picaresca ha sufrido muchas transformaciones. De este modo, se puede considerar la Segunda Parte de Luna como una mezcla de influencias: el Lazarillo de 1554, la Segunda Parte de 1555 y las novelas picarescas posteriores. A consecuencia de esto, la Segunda Parte de Luna tiene un carácter muy distinto al Lazarillo original. En realidad, alteró el lenguaje del primero utilizando este libro como base para lanzar su propia y original novela picaresca.

### 1.6. LAZARILLO DE MANZANARES (1620)

En el mismo año en que Juan de Luna publica La Segunda Parte del Lazarillo de Tormes Juan Cortés de Tolosa publica el Lazarillo de Manzanares<sup>(61)</sup> en Madrid. Mencionada, en general, entre las continuaciones o las imitaciones del Lazarillo, la obra de Cortés ha sido considerada casi unánimemente como <<una obra de escaso valor literario, mediocre, insignificante y tediosa>><sup>(62)</sup>. La mayoría de los críticos ni siquiera la mencionan al referirse a la novela picaresca o, si lo hacen, es sólo para señalar el significado que tiene como documento de la involución y decadencia del género<sup>(63)</sup>.

El Lazarillo de Manzanares se mantiene fiel a la estructura picaresca. **Las genealogías y las primeras aventuras** del Lazarillo siguen un esquema clásico picaresco, el del criado astuto por necesidad. Lazarillo fue adoptado por una familia vil: con un padre ladrón, una madre hechicera y unas hermanas prostitutas. Desde niño se avergüenza de su familia como Pablos en el Buscón, que siempre intenta medrar a pesar de su origen vil. Por una pendencia en la que resultó herido un oponente suyo, Lazarillo tendrá que huir de Madrid, y dirigirse a Alcalá de Henares para estudiar. Allí, gracias a que sabe leer, escribir y contar, entra a servir con un pastelero y su mujer. Pero, a diferencia de otros pícaros que olvidan a su familia, Lázaro, en cuanto se marcha de su casa escribirá a sus padres para comunicarles su paradero y seguir en contacto con ellos. Allí, en la casa del pastelero, vive feliz, rodeado de pasteles,

sirviendo como criado y mediando como tercero en los amorfos de sus dueños. Guiseppe E. Sansone interpreta la saciedad de Lazarillo de Juan Cortés como una especie de reacción contra el hambre del Lazarillo:

La relación podría continuar y ser ampliada, dado que toda la serie de peregrinaciones del protagonista se desarrolla bajo el signo de la satisfacción y del estómago bien alimentado. Lo más importante, sin embargo, es aislar la intencionalidad, más o menos expresada explícitamente por el autor, de fijar un motivo picaresco contrario, en vez de similar, al del modelo de todo el género (pero sin real oposición en cuanto a la denuncia social, como dato primordial de la picaresca). El texto nos confirma -rara y exquisita ocasión- el deseo de Juan Cortés de inventar un Lazarillo que festejase no la epopeya del hambre, sino la de la saciedad, enfocándolo en dirección contraria del precedente más importante e ilustre(64).

Su felicidad se quiebra con la llegada de la madre de su ama, quien le hace la vida imposible. Huyendo de esta situación, más tarde entrará a servir a un sacristán, que le acoge por su ingenio. La razón que empuja a Lázaro a seguir sirviendo es ahorrar dinero para marcharse a las Indias:

Mi intento, como antes de aora he dicho, nunca fue vivir de assiento en éste o en otro lugar alguno de los de España, antes dar conmigo en las Indias, donde hombres baxos vienen de ordinario ricos, aunque vayan sin oficio, porque llevando consigo el poderse aplicar a mercaderes de cosas baxas, nunca se vienen sin dineros(65).

Aquí ya ha cambiado el sentido de medrar: ya no quiere aparentar nobleza, sino sólo quiere ganar mucho dinero. Cuando el sacristán le dice a Lazarillo que parece provenir de una buena familia, él lo niega, confesando la verdad, a diferencia de otros pícaros que intentan ocultar su origen infame:

- Digo, hijo Lazarillo, que cada día voy descubriendo en ti que debes serlo de buenos padres, porque veo que sabes leer, escribir y contar, algo de latín y, sobre todo, que tienes muy buenos respetos.

- Vuessa merced me honra y pone de su casa lo que dize, que en mí no ay nada dello -respondí.

Y cierto que tuvo razón en lo que dixo, por saber yo esas cosillas, de manera que, quando no ay otros testigos, éstos son casi fidedignos, porque ¿qué padre dexa de enseñar sus hijos a leer y escribir? Por lo menos acuérdomé aora que el tiempo que fui agente de aquel miserable colegio de que mi padre fue rector, no hubo mujer en ellas que no fuesse parienta de las mejores casas de España, cuyos padres eran el día de entonces grandes señores, sino que una boluntad y un engaño después las traxo, etc(66).

Como todo el mundo simula ser alguien, y no hay manera de descubrir la verdad de la mentira, ya no necesita insistir en "aparentar", sino que busca algo más práctico: el dinero. Predomina más el peso del dinero que el de la honra. Este es el giro que experimenta la novela picaresca. En el Lazarillo y en el Guzmán la "negra honra" ocupa un lugar preeminente, pero a medida que se desarrolla el género, a sus protagonistas ya no les importa la honra sino el dinero.

Después del sacristán, Lazarillo se dirige a Madrid, donde sirve a un extranjero casado al que le engaña su mujer. Su siguiente amo será un ermitaño en Sigüenza. Este le enseñará latín, a escribir y a contar. Con la narración de estos hechos termina su infancia:<<Y aquí tuvo fin el diminutivo de mi nombre>>(67). Al morir el ermitaño, Lazarillo marcha a Sevilla, donde sirve a un auditor y, luego, a un cardenal piadoso. Cuando sirve al cardenal, Lázaro se enamora de una buscona y gasta todo su dinero. Al final se queda pobre, despedido por su amo e ignorado por todos. Luego, acusado de

ser ladrón, acaba en la cárcel, donde se arrepiente de su pasado, dejando a un lado su vida picaresca:

Valiome la prisión el ser hombre, porque escarmenté y entendí los engaños del mundo, las mentiras y falsedades de las mugeres de aquella data, cuyos labios destilan miel con las palabras dulces que dellas despiden, mas lo encubierto, amargo como los axenxos(68).

A partir de entonces, Lázaro intenta comportarse como un buen cristiano, y, gracias a la ayuda del cardenal, se convierte en un maestro respetado de escuela, pero por no casarse con una vieja fea, huye de Sevilla, y tras algunas peripecias se embarca para las Indias. Al final del libro nos promete que nos relatará la continuación de su vida, como ocurre en otras novelas picarescas.

Hemos visto cómo Juan Cortés de Tolosa se mantuvo fiel a la estructura de la novela picaresca, pero como en las novelas picarescas femeninas de la época, su novela se va transformando en una narración mezclada con la novela cortesana. El Lazarillo de Manzanares fue publicado junto con otras cinco novelas cortas. Aunque el autor tuvo la clara intención de separarlas en primera y segunda parte, en estas dos partes existe cierto hibridismo entre ambos géneros literarios.

A partir del Capítulo IX, donde el ermitaño cuenta su vida, se mezcla con otros géneros literarios. Primero, la historia del ermitaño forma una novela cortesana: se trata de una historia de amor, traición y venganza. Luego, Lázaro narra dos cuentos para divertir al ermitaño. Después de haber contado Lázaro el cuento, el



ermitaño le corrige su forma de contar de esta manera:

- Gustado he dél, Lázaro, porque le has contado con gracia y agudeza, y, aunque a la postre de los que me has ofrecido, te lo interpretaré. Quiero, porque entonces no se me olvide, avisarte que no digas más <<érase que se era>>, porque eso se ha de quedar para viejas y para ignorantes(69).

Además, desde que se convirtió en maestro de escuela, Lázaro ya no es pícaro, sino un burgués que tiene mucho dinero y bastantes escrúpulos. El episodio de la viuda vieja y fea, que intenta casarse con Lázaro, y el último capítulo que contiene un sueño de Lázaro ya se sitúan fuera de la novelística picaresca. El sueño que Lázaro tuvo se trata de un viaje a ultratumba, y de allí, las reflexiones moralizantes acerca del comportamiento frívolo de las mujeres. En los últimos tres capítulos lo que predomina es la misoginia y el antifeminismo. Lázaro nos cuenta que para que pueda vivir el hombre con su mujer es necesario enviarla, primero, al infierno para corregir su conducta:

Y entonces salieron todas, y ella tan doméstica, assí por lo padecido quanto por aver visto allá tantas damas que en el siglo fueron sus amigas, que, como una Magdalena, se despojó del vestido; cuyo marido no se hartava de dar gracias a quien tanto bien le hizo. Diéronse las manos diferentemente que otros casados se las suelen dar: llevaba los ojos en el suelo y la beca en la manga. Entonces conocí avía alcançado el marido lo que desseava, no por gastar menos sino por no gastar su salud viendo el cuydado de su muger en componerse(70).

### 1.7. ALONSO, MOZO DE MUCHOS AMOS (1624 y 1626)

El doctor Jerónimo de Alcalá Yáñez y Rivera publica la primera parte de Alonso, mozo de muchos amos o El Donado hablador en Madrid, en 1624 y la segunda parte en Valladolid, en 1626<sup>(71)</sup>.

La novela está escrita en forma dialogada<sup>(72)</sup>: el protagonista Alonso refiere su vida en unos diálogos mantenidos, en la primera parte, con el vicario del convento donde Alonso sirve de hermano donado, y, en la segunda parte, cuando Alonso vive como ermitaño, con el cura de San Zoles. Algunos críticos condenan abiertamente este uso del diálogo:

El uso del diálogo, sin embargo, no tanto por la forma en sí como por el modo de desempeñarlo, nos parece idea poco feliz. Con él queda desvirtuada la narración, la acción suspendida a menudo, y la doctrina que debiera suministrarse insensiblemente, se convierte en una discusión calculada y fría, en que solamente se reconoce al teólogo o al hablista<sup>(73)</sup>.

Aunque tenga una forma dialogada, es casi prácticamente autobiográfica<sup>(74)</sup>, ya que el vicario y el cura casi no intervienen en la narración de Alonso más que con breves comentarios o intenciones para que el protagonista continúe su relato. La forma de presentar al narrador se parece a Marcos de Obregón. Marcos también cuenta sus andanzas a un ermitaño, que le acoge en su ermita durante un temporal que le impedía volver a Madrid. Pero aquí el papel del ermitaño es tan débil que apenas aparece como interlocutor. En cambio, en Alonso, mozo de muchos amos, la intervención del inter-

locutor es más frecuente, comparándola con la del Marcos de Obregón, aunque su participación en la historia resulta casi nula.

Florencio Sevilla opina que Alonso, mozo de muchos amos es <<una narración autobiográfica engastada en un marco coloquial>><sup>(75)</sup>. Así, la auténtica novela es la conversación que se mantiene entre Alonso y el vicario/cura. La parte nuclear de esta novela está constituida por un relato picaresco, referido exclusivamente por Alonso en forma autobiográfica. Además, con esta presencia de los interlocutores satisface dos requisitos fundamentales en el relato de los Siglos de Oro: el deleite y la moralización. El marco, es decir, la conversación, se desarrolla en un convento y en una ermita ante un vicario y un cura: un modo ideal para atender al carácter aleccionador, didáctico y aun moralizador del relato. Por otro lado, las reuniones tienen lugar en el tiempo de Carnestolendas, y en el momento de la siesta, con lo que van encaminadas a entretener.

En cuanto al personaje, Alonso no es un pícaro, sino un hombre ejemplar, aunque hablador: censura la menor falta de sus amos, prodiga consejos que no se le han pedido y aprovecha cualquier ocasión para improvisar sermones. Quiere corregir vicios, enmendar justicias y necesidades. Por eso sus amos le despiden, por no soportar sus consejos. En este aspecto de los sermones recuerda al Guzmán de Alfarache. La <<tendencia enciclopédica aconsejadora y sermoneadora>><sup>(76)</sup> permite establecer relaciones con la obra de Mateo Alemán.

En cuanto a la genealogía, ya no se trata de la familia infame, sino de un huérfano. Por razón de necesidad entra a servir, pero siempre se mantiene alejado de engañar o estafar, a diferencia de otros pícaros. En este sentido, también se parece al Marcos de Obregón. Esta diferencia puede venir de sus linajes no deshonrosos, que no tienen ninguna consecuencia de infamia en sus comportamientos. Es una especie de <<anti-pícaro>> que puede interpretarse como uno de los intentos de los epígonos por variar la novelística picaresca.

Aparte de la imitación del Guzmán de Alfarache, en el aspecto sermoneador, existen otros episodios y situaciones análogas a los del Lazarillo, el Buscón y el Marcos de Obregón. De este modo, el estudio de las obras de los epígonos, nos permite observar cómo los modelos del género se integran en las obras picarescas posteriores. Así se puede entender mejor cuál es el esquema picaresco. Aunque esta repetición de temas y estructuras puede llevar el género a la decadencia, a la agonía o a la disolución.

En cuanto a la influencia del Lazarillo de Tormes, se puede buscar en la forma de la epístola escrita a petición del narratario. Esta forma se ha convertido en diálogo con el interlocutor presente en Alonso, mozo de muchos amos. Al convertirse en diálogo, la novela de Jerónimo de Alcalá pierde la ambigüedad y suspensión del Lazarillo que había mantenido el misterio del destinatario hasta el final.

En el episodio estudiantil de Salamanca (I, cap.1), Alonso recuerda los padecimientos de los novatos y una lluvia de

escupitajos paralela al episodio del Buscón. Sin embargo, la relación queda establecida en el plano de la historia exclusivamente. Los dos textos se apartan en estilo y en el elemento ideológico y didáctico.

Entre todas, Marcos de Obregón se parece más a Alonso, mozo de muchos amos, no sólo en su contenido narrativo, sino en el tono general de la novela. La actitud reflexiva del protagonista, sus aventuras menos picarescas, su punto de vista del observador, no participante en burlas o bellaquerías.

### 1.8. La vida de don Gregorio Guadaña (1644)

Antonio Enríquez Gómez publica El Siglo Pitagórico<sup>(77)</sup> en Ruán, en 1644. El Siglo Pitagórico es, con la doctrina pitagórica de la metempsícosis, una obra de la transmigración de un alma a través de varios tipos para componer una sátira de los diversas clases sociales. La obra mezcla prosa (transmigraciones V, XI, XII y parte de la XIII) y verso. Su argumento es la búsqueda de la virtud y la perfección, a través de las diversas encarnaciones de un alma. A cada transmigración corresponde un tipo y una unidad estructural, excepto la última transmigración. Para dar verosimilitud a la historia utiliza el sueño, como, entre otros, Quevedo. La vida de don Gregorio Guadaña es la quinta transmigración, pero acaba resultando una obra independiente. Desde 1847, viene publicándose, independiente del Siglo Pitagórico, como novela picaresca en algunas ediciones modernas.

La vida de Gregorio Guadaña es una novela bastante ingeniosa, pero por el juicio de Menéndez Pelayo de que está hecha de residuos y desperdicios del Buscón de Quevedo<sup>(78)</sup> se ha visto perjudicada mucho a la hora de ser valorada.

A pesar de que muchas críticas han indicado la influencia del Buscón<sup>(79)</sup> en la Vida de Gregorio Guadaña, y Antonio Enríquez Gómez mismo ha señalado su admiración por Quevedo<sup>(80)</sup>, y aunque hay influencia del estilo de Quevedo, sobre todo, en el juego de palabras conceptuoso, existe mucha diferencia entre los dos autores:

El Buscón es genial y amargo, negro y sucio, formidablemente intenso y despiadadamente inhumano. Guadaña es una obra ingeniosa y entretenida, frívola y maliciosa, con tendencias a motivos eróticos y a ironías de los estados sociales, sobre todo de la judicatura y sus aláteres, y algo de la casuística de los escolásticos. Los chistes del Buscón son trágicos y fuertes; los de Guadaña, picantes y amenos. El primero cae mucho en lo sucio; el segundo se asoma más al equívoco obsceno(81).

En cuanto a la picaresca, el autor sigue la forma de contar su genealogía, la marcha hacia la Corte, sus aventuras divertidas, sus desengaños y su sátira a diversos estamentos sociales: juez, alguacil, escribano, mesonero, fraile, soldado, estadista, filósofo, cortesana, ventero, poeta, etc.

El autor exagera su genealogía, contando desde el vientre de su madre, habla de su padre, médico; su madre, comadrona; su tío paterno, boticario; su tío materno, cirujano; su abuelo paterno, sacamuelas; su abuela materna, alcahueta; su prima, maestra de niñas; su primo, alquimista; su bisabuelo, salvador. Esta genealogía irónica y alegre se parece más a la de la Pícara Justina.

Gregorio es un hijo único esperado por sus padres durante más de doce años de matrimonio. Empezó sus travesuras desde el vientre de su madre, dando patadas a su madre, no dejándola dormir por la noche y con un mal parto. Aunque en su familia hubo médicos, antecedentes que son de origen sospechoso, su nacimiento no es nada deshonoroso. Su llegada a este mundo la ha esperado toda su familia, con mucha ansiedad y alegría. Tampoco pasa hambre ni orfandad. Al contrario, le dan a una ama para que le criara con mucha leche. Pero su ama es una gallega borracha. Así, desde que era un bebé, se

acostumbró a beber leche mezclada con vino, y de ahí le viene su carácter alegre. Este episodio nos recuerda la afición de Lazarillo al vino desde su infancia, pero Gregorio lleva esto a la exageración.

Por otra parte, nos narra su crecimiento a medida que cambia su nombre. Aquí hay también una reminiscencia del Lazarillo y el Guzmán, que en su infancia eran llamados Lazarillo y Guzmanillo hasta pasar luego, ya hombres, a Lázaro y Guzmán:

Sólo diré que mis padres me dieron por nombre don Gregorio Guadaña; cuando niño me llamaban Gregorico, cuando muchacho Gregorillo, y cuando hombre Gregorio; subíme de hora en hora sobre veinte y dos años; en ellos fui al estudio, aprendí lo que no sé, y estudié lo que sé, con lo que digo todo(82).

Su salida tampoco es huida o "desgarro", sino que sale a estudiar a Salamanca, porque sus padres querían que él fuese letrado. Pero tenía que pasar, primero, por Madrid para cobrar algunas letras, acabadas sus aventuras en Madrid, ni siquiera va a Salamanca. Desde su salida para Madrid empiezan sus aventuras, pero no tristes ni reflexivas, sino exclusivamente divertidas y amorosas. Tiene muchos amoríos con mujeres, y al final de la obra, Gregorio decide ir a la cárcel, antes que casarse, de esta forma acaba la narración de don Gregorio. Su alma (ya fuera de la Vida) se limita a decir que Gregorio, por sus muchas libertades, encontró la muerte a manos de <<sus menores enemigos (que de los mayores se esperaba lo mismo) justo castigo de juventud atrevida, cuyo logro libra la justicia divina en la venganza>>(83).



Su forma autobiográfica también mantiene la normativa picaresca que se constituye con el narrador y el destinatario. Sin embargo, el "yo" narra desde mucho antes de su nacimiento. No tiene lógica el que un "yo" sepa las cosas anteriores a su nacimiento. Pero si consideramos la Vida de Gregorio Guadaña dentro del Siglo Pitagórico, que narra varias transformaciones de un alma, tendremos la explicación de por qué su historia empieza desde mucho antes de nacer. Al final, aunque no forma parte de La vida, nos promete una continuación:

Hasta aquí dejó escrito don Gregorio Guadaña su vida, prometiéndolo un coronista suyo la segunda parte de sus travesuras y yo la tercera de sus libertades,...(84).

Sin embargo, a diferencia de otras novelas picarescas, donde no acaba la vida de su protagonista, y ese mismo protagonista es quien promete la continuación, aquí tenemos noticia de que Gregorio Guadaña ha muerto. Por lo tanto, no es él quien escribe su continuación, sino un cronista suyo. Además, si es un alma la que pasa de uno a otro, no hay razón para acabar la narración en la mitad y para seguir con otra vida. Debe finalizar una vida para así pasar a otra, y por lo tanto, habría que narrarla hasta su muerte para poder pasar a otra vida. Es sólo una manera de parodiar el tópico de la normativa picaresca.

Como hemos visto hasta ahora, la Vida de Gregorio Guadaña sigue la estructura formal de la novela picaresca. Aunque difiera y la modifique en casi todos sus aspectos, pero siempre se mantendrá

dentro del límite. La actitud de los epígonos, sin embargo, ha llegado hasta muy lejos. Ahora el esquema picaresco queda como un esqueleto, que se llena con otros contenidos. Cada autor intenta modificar el género tanto que el género picaresco tiene otra máscara, y se ha transformado en receptor de la mezcla de varias tradiciones literarias. El pícaro ya no es "pícaro", aunque mantiene sus costumbres y su bellaquería. Su genealogía llega hasta su bisabuelo, y en el caso de la Pícara Justina, hasta su tatarabuelo. En el Lazarillo y en el Guzmán de Alfarache, esta genealogía vil era una explicación del determinismo del pícaro. Pero ahora ya no se explica por qué hay que describir una genealogía tan larga. El pícaro y sus antecesores ya no tienen relación, son independientes. En el curso de su vida ni siquiera recuerda a sus padres. Ya no se mueve por hambre ni por pretensiones de ascenso social, ni se ve obligado a abandonar su casa por necesidad, ni a hurtar, ni a cometer actos delictivos. Las estructuras de la vida del pícaro ya se han convertido, en aquella época, en algo trivial y tradicional, pero imprescindible para escribir una novela picaresca. Los epígonos intentan seguir su camino, mezclando la novela picaresca con otros géneros literarios u otros contenidos para lograr una mayor variedad, pero nunca son capaces de inventar otra estructura formal para el género picaresco. Con todo, podemos ver que Antonio Enríquez Gómez intenta seguir conscientemente los pasos de la picaresca:

Don Gregorio Guadaña, hijo de Sevilla y trasplantado en Corte, que son las dos mejores universidades del orbe, donde se graduan los hijos de vecinos de la ciencia que adquirió el primer hombre, esta es: saber del bien y del mal; si bien la de Don Gregorio no frisó con la que tuvo la Pícara Justina, por ser tan hombre, ni se desvió de las obras de Guzmán de

Alfarache, dando al mundo, en una mediocridad de estado, un verdadero ejemplo de los sucesos de este siglo(85).

### 1.9. ESTEBANILLO GONZÁLEZ (1646)

Apareció impresa en Amberes en 1646 La vida y hechos de Estebanillo González hombre de buen humor. Compuesto por él mismo<sup>(86)</sup>. Es una obra de autor desconocido que se ha considerado como la última novela picaresca. La crítica se divide al considerar si esta novela es autobiográfica o de ficción. Samuel Gili Gaya opina que esta obra es una autobiografía:

Aunque no son muchos los datos seguros que aporta, son los suficientes para hacernos saber que existió un bufón llamado Estebanillo González y que fue autor de la obra que vamos a comentar. Estamos, por consiguiente, ante una autobiografía novelada. El narrador y el protagonista son una misma persona. Buena parte de los numerosos hechos históricos a que alude coincide con el relato sin ninguna dificultad cronológica<sup>(87)</sup>.

Casi todos los críticos han coincidido en que el autor de la novela fue de verás un bufón de la Corte<sup>(88)</sup>. De este modo, a causa de la base histórica de los sucesos a que se alude en la novela, casi todas las indicaciones del narrador han tenido para los críticos y los editores, más que interés literario, valor de confesión.

Recientemente Marcel Bataillon se ha replanteado de modo más sistemático y más histórico todo el problema de la autenticidad de la Vida de Estebanillo<sup>(89)</sup>. Opina que su autor puede ser un autor apócrifo, que hizo de su personaje una mezcla de bufón de palacio y de correo diplomático para divertir a los nobles, sobre todo, al general Octavio Piccolomini a quien el libro está dedicado.

Siguiendo a Marcel Bataillon, Nicholas Spadaccini y

Anthony N. Zahareas también afirman que la Vida y hechos de Estebanillo González está estructurada de tal modo que los elementos picarescos, por un lado, y los hechos históricos, por otro, están tan perfectamente integrados, que sólo pueden explicarse de manera recíproca:

La disposición de los datos históricos dentro del relato hace que la <<Vida>> literaria parezca una autobiografía auténtica, documentada por fechas, lugares y figuras históricas. Hay pocas distancias en la materia que hemos podido documentar, pero no es todo historia ya que La vida y hechos oscila entre pura historia de la guerra y ficción sacada de varias obras literarias, sobre todo la picaresca(90).

En cambio, Jesús Antonio Cid opina que no existe identidad entre el personaje histórico-protagonista y el autor real del libro. Pero tampoco niega la existencia de un Esteban González histórico. Sin embargo, existió un escritor profesional que ha escrito la Vida de Estebanillo González, es Gabriel de la Vega que escribió La feliz campaña, descubriendo la misma lengua y estilo en ambas obras:

Al leer La feliz campaña de Gabriel de la Vega (Bruselas, 1643) tuvimos el convencimiento de estar ante el mismo escritor que dio forma literaria al Estebanillo González, y corroboramos ese convencimiento con el cotejo de otra obra anterior del mismo Gabriel de la Vega, el Libro de la Feliz Vitoria (Amberes, 1640)(91).

En cuanto a los lugares comunes del género picaresco, el Estebanillo González sigue con bastante conformidad los modelos del género, aunque plantea algunos aspectos diferentes para la evolución del género. Primero, la narración autobiográfica se ha vuelto a cumplir, después de varios intentos de modificar la perspectiva del

narrador desde la Hija de Celestina (1613). Aquí el narrador es a la vez el yo protagonista, aunque con alguna diferencia de sus modelos. Lázaro de Tormes, pregonero de Toledo, no puede ser el escritor de la Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades:

Lázaro manifiesta haberlo escrito, primero, y a instancias ajenas, para referir ese <<caso>> sobre el que le pedían detalles, y luego por su cuenta y riesgo, para dar <<entera noticia>> de cómo había logrado salir a <<buen puerto>> a pesar de mil <<fortunas, peligros y adversidades>>. Todo podía esperarse, mientras no se supiera en qué consistía <<el caso>> ni dónde estaba el <<buen puerto>>... Pero, una vez averiguado que el <<puerto>> no pasaba de un ruin empleo de pregonero y <<el caso>> era un bochornoso 'caso de honra', no quedaba sitio para la duda. Ni el <<oficio real>> justificaba que el protagonista contara su vida como demostración de <<cuánta virtud sea saber los hombres subir, siendo bajos>> -según había proclamado-, ni hacia 1550 era concebible que ningún marido divulgara que le ponían el gorro con un arcipreste. La historia de Lázaro, definitivamente, era un embuste, una patraña(92).

Alemán y Quevedo ni siquiera intentan confundirse con el protagonista pícaro. El enfoque de la narración autobiográfica del género picaresco es un juego literario mediante el cual el narrador es el pícaro y no el verdadero autor. Sin embargo, en el Estebanillo, el narrador, el protagonista y el autor sí coinciden. El autor del Estebanillo quiere renovar este juego literario de la identidad autobiográfica, de este modo, una vida fingida de la ficción se sitúa en una vida verdadera, documentada por la historia. Su autor, consciente de la tradición picaresca, advierte que, a pesar de imitar a otros autores, su Vida es del todo distinta a las anteriores:

Y te advierto que no es la fingida de Guzmán de Alfarache, ni la fabulosa de Lazarillo de Tormes, ni la supuesta del Caballero de la Tenaza, sino una relación verdadera con parte

presente y testigos de vista y contestes, que los nombro a todos para averiguación y prueba de mis sucesos, y el dónde, cómo y cuándo, sin carecer de otra cosa que de día, mes y año, y antes quito que no añado(93).

Además de esta forma autobiográfica, su actitud anti-heroica, el pícaro, la negación de la honra, la sátira social, el estilo cómico para divertir, los temas ético-morales sobre la conducta del hombre, el libre albedrío y el desengaño nos hacen colocar el Estebanillo González dentro de la novela picaresca. Aunque existen otras modificaciones del género: la verosimilitud de su historia, el pícaro con una profesión de bufón, que no rechaza su vida pasada y sigue siendo el mismo hasta el final sin arrepentirse y la novela picaresca, mezclada con la tradición bufonesca<sup>(94)</sup>.

Hasta ahora hemos visto las obras de los epígonos que se incluyen en las novelas del género picaresco: cuáles son sus características, normativas de la novelística picaresca y cuáles son sus ampliaciones e innovaciones, dejando a un lado las obras picarescas femeninas, que son La Pícara Justina, La hija de Celestina, Teresa de Manzanares y La Garduña de Sevilla, y El Bachiller Trapaza, para observarlas luego en relación con La Garduña de Sevilla. Porque El Bachiller Trapaza es una relación del padre de Rufina, Garduña de Sevilla, por lo tanto, se puede considerar como la prehistoria de La Garduña de Sevilla.

En estas obras epígonas podemos notar las afinidades genéricas, aunque cada obra haya incluido sus originalidades. A partir de El Guitón Honofre (1604), las obras epígonas siguen las formas y

los contenidos extraídos del Lazarillo de Tormes y del Guzmán de Alfarache. Algunos elementos formales y temáticos -la forma autobiográfica, la genealogía vil, la etapa de "despertar", la mendicidad, el hambre, "mozo de muchos amos", etc.- se convierten en convencionales y triviales. Ya no explican la necesidad interna de escribir la novela en primera persona, sino la utiliza sin más explicación, considerando la forma autobiográfica como un elemento convencional de la picaresca.

Pero, junto a este carácter repetitivo del género picaresco, las novelas epígonas modifican el género en varios aspectos que hemos visto en cada obra. Sobre todo, a partir de la Hija de Celestina(1612) podemos ver la tendencia de mezclar la novela picaresca con otros géneros literarios para lograr una mayor variedad.

Esta tendencia de la fusión de los géneros, sobre todo, con la novela cortesana, se destaca más en la novela picaresca femenina. En los siguientes capítulos lo veremos más detalladamente.



## 2. OTRAS OBRAS CON ELEMENTOS PICARESCOS

Ahora hablaremos de obras que tienen elementos del género picaresco, aunque exactamente no entren en la novelística picaresca. Estas obras, a veces, se incluyen en el género picaresco, y, a veces, no, según las orientaciones de la crítica. Como hemos dicho arriba, lo más importante es la afinidad formal y de contenido entre las obras para constituir un género literario. Por lo tanto, con un pícaro o un ambiente cínico y negro no pueden incluirse en el género picaresco.

Las obras que se incluyen en este grupo son: El viaje entretenido (1603) de Rojas Villandrando, el Rinconete y Cortadillo, el Coloquio de los perros, la Ilustre fregona y el Licenciado Vidriera (1613) de Cervantes, El Subtil Cordobés Pedro de Urdemalas (1615) y el Caballero puntual (1614 y 1619) de Salas Barbadillo, los Avisos y Guía de forasteros que vienen a la Corte (1620) de Liñán y Verdugo, Los Antojos de mejor vista (1620 a 1625) y El Mesón del mundo (1631) de Fernández de Ribera, La Varia fortuna del soldado Píndaro (1626) de Céspedes y Meneses, El Diablo Cojuelo (1641) de Luis Vélez de Guevara, El Día de fiesta por la mañana (1654) y Día de fiesta por la tarde (1660) de Zabaleta, Día y noche de Madrid (1663) y El Periquillo el de las gallineras (1668) de Francisco Santos.

Estas obras contienen episodios apicarados de carácter satírico o personajes apicarados. Pero no se puede formar parte de un

género sólo por tener algún contenido o ambiente similar a este género. Porque <<un género literario precisa de la unión de fondo y forma, de una estructura y un contenido peculiares y propios, que lo definan como tal>><sup>(95)</sup>. Anteriormente la caracterización del género picaresco se hacía desde supuestos argumentales o temáticos, centrados en la figura del protagonista. Por eso cualquier obra que tiene relación con el personaje pícaro o argumento podía incluirse en la novelística picaresca. En cambio, las interpretaciones modernas se basan en criterios de forma y estructura, lo que ha modificado bastante el panorama del género picaresco. Sin embargo, estas dos concepciones del género, contenido y forma, son complementarias y dependientes. Así que, para que se pueda hablar de género picaresco deben cumplirse las dos condiciones, esto es, la caracterización temática y la estructural. Además, aunque el género picaresco es un género bastante flexible que permite intervenir a otros géneros literarios, siempre mantiene su molde literario formal, que constituye su propia regla interna.

Aun no hemos dicho nada sobre La Segunda Parte del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades (1555). La crítica se divide en si esta obra es novela picaresca o no; verdadera continuación del Lazarillo de Tormes o no. La mayoría de los críticos no consideraban esta obra como una verdadera continuación por no existir en ella el carácter realista de la novela picaresca. Sus relatos fantásticos y alegóricos durante su conversión en atún, desde luego, no entran en la normativa constitutiva del género picaresco. Pero en

mi opinión, esta Segunda Parte de 1555 es una verdadera continuación del Lazarillo de Tormes, aunque no es exactamente una novela picaresca. El género picaresco se ha construido con el Guzmán de Alfarache en 1599. Por lo tanto, cuando la Segunda Parte de Amberes se publica, aún no existe el concepto genérico de la picaresca. De este modo, esta obra no tiene por qué seguir las normativas picarescas que ni siquiera existían, sino solo al Lazarillo de Tormes según su punto de vista literario, considerando las tradiciones literarias diversas de aquella época. Aunque esta obra no se trata de una novela picaresca, ayuda a fundar el género picaresco, con sus elementos constitutivos ya sacados del Lazarillo de Tormes de 1554.

Esta Segunda Parte apareció, por primera vez, en Amberes, en 1555, junto con el Lazarillo de Tormes de 1554. Así el original y la continuación aparecieron juntas. Desde su publicación siempre ha sido comparada con el Lazarillo de Tormes, saliendo perjudicada. Juan de Luna fue el primer detractor de esta Segunda Parte:

La ocasión, amigo lector, de haber hecho imprimir la Segunda Parte de Lazarillo de Tormes ha sido por haberme venido a las manos un librito que toca algo de su vida sin rastro de verdad. La mayor parte dél se emplea en contar cómo Lázaro cayó en la mar, donde se convirtió en un pescado llamado atún, y vivió en ella muchos años, casándose con una atuna, de quien tuvo hijos tan peces como el padre y madre. Cuenta también las guerras que los atunes hacían, siendo Lázaro el capitán, y otros disparates tan ridículos como mentirosos, y tan mal fundados como necios. Sin duda el que lo compuso quiso un sueño o una necesidad soñada(96).

Desde entonces la crítica seguía siendo despectiva, y para muchos críticos la opinión de Menéndez Pelayo ha fijado la orientación negativa de esta obra<sup>(97)</sup>:

El Lazarillo tuvo dos continuaciones; de la primera, impresa en Amberes en 1555, no ocurre hablar aquí. Es de todo punto necia e impertinente, y el anónimo continuador dio muestras de no entender el original que imitaba. Convirtióle en una alegoría insulsa cuya acción pasa en el reino de los atunes. Lo que había empezado por novela de costumbres, acababa por novela submarina, con lejanas reminiscencias de la Historia verdadera, de Luciano<sup>(98)</sup>.

Recientemente, sin embargo, aparecen opiniones favorables para la Segunda Parte de 1555, al considerarla como una continuación verdadera del Lazarillo, aunque no sea de la misma calidad literaria<sup>(99)</sup>. El primer capítulo de la Segunda Parte es una especie de puente para enlazar con el Lazarillo original. Por eso empieza esta obra sin prólogo para dar la impresión de que esta Segunda Parte continúa fielmente desde donde terminó el Lazarillo original.

Esto fue el mismo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella Cortes, y se hicieron grandes regocijos, como Vuestra Merced habrá oído. **Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna** (final del Lazarillo)(100).

**En este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna**, y como yo siempre anduviese acompañado de una buena galleta de unos buenos frutos que en esta tierra se crían,... (principio del Primer Capítulo de la Segunda Parte)(101).

Además del título, las palabras iniciales, los personajes, varios recuerdos de la vida pasada del Lazarillo original, el tema funcional del vino, etc., nos hacen pensar en la intención del

autor de la Segunda Parte en seguir las aventuras de Lazarillo. De este modo, el esquema constitutivo de la obra es una continuación del Lazarillo: pregonero del vino, Lázaro, feliz y contento de su estado, padre de una niña, cediendo a la ganancia y animado por su mujer, se embarca con un caballero de San Juan para ir a la expedición de Argel. En la travesía se encuentra con una tormenta que le llevó al fondo del mar. Allí vive convertido en atún, gracias al vino (cap. II-XVI). Una vez que vuelve a convertirse en hombre, encuentra a su mujer, Elvira, en Toledo (c.XVII), y se va a Salamanca para conocer España, allí tiene una disputa con el rector(c. XVIII). Y termina esta obra con la fórmula epistolar de despedida, manteniendo hasta el final el disfraz de misiva que el autor primero había escogido para el Lazarillo:

Esto es lo sucedido después de la ida de Argel. Lo demás, con el tiempo, lo sabrá Vuestra Merced, quedando muy a su servicio Lázaro de Tormes(102).

El molde para la obra es el relato de un Lázaro pobre, aunque lo rellena con narraciones alegóricas y fantásticas: la aventura entre los atunes según el modelo de metamorfosis; el apólogo de la Verdad y el debate en la Universidad de Salamanca. Esta continuación tiene como argumento central la metamorfosis de Lázaro en atún, siguiendo la novela de transformación al modo de los diálogos de Luciano de Samosata y El asno de oro de Apuleyo<sup>(103)</sup>. Esta metamorfosis en atún ocupa prácticamente toda la obra, pues comienza a finales del Capítulo segundo y acaba en el dieciséis. Este autor fue uno de los que intentaron la nueva fórmula de la novela, como

los autores de El Crotalón, El viaje de Turquía, El diálogo de las transformaciones, etc. Este libro está dentro de la corriente de narrativa renacentista imitadora de las obras de Luciano y Apuleyo; dentro de esta tradición clásica, por otro lado, se intenta hacer una sátira de las costumbres y comportamientos de su sociedad, aprovechando la nueva forma y contenido del Lazarillo de Tormes.

En los primeros años del siglo XVI se incrementó la corriente de crítica social entre los escritores. Justamente, en esta época, las obras de Luciano, Apuleyo y Erasmo suscitaban un gran entusiasmo entre los escritores. Se denunciaba el abuso del poder militar, la corrupción de los cortesanos, las injusticias sociales, el soborno de los administradores de justicia, la avaricia de los privilegiados y la corrupción de la Iglesia<sup>(104)</sup>. De este modo, la Segunda Parte de 1555 es una obra configurada con elementos diversos que proceden, en su gran mayoría, de obras que estaban en boga en aquellos primeros años del siglo XVI. Pero no se puede olvidar, por otro lado, que es una continuación del Lazarillo. Del libro original tomó título, personajes, situaciones, recuerdos, experiencias y, sobre todo, un relato autobiográfico en forma epistolar.

Ahora lo que más nos interesa es observar algunos elementos formales que han contribuido a constituir el género picaresco, a pesar de no ser una novela picaresca. Los capítulos que mantienen fielmente el modo narrativo del Lazarillo son, en realidad, sólo los dos primeros y los dos últimos capítulos. Aunque ocupan poco espacio, el esqueleto, es decir, la parte más formal es un relato auto-

biográfico de forma epistolar que va a ser el elemento más importante de la novelística picaresca: **un yo narrativo como hilo conductor del relato.**

Como es una forma epistolar, la función del destinatario sigue teniendo interés para este continuador. Pero su efecto es distinto. En el Lazarillo, <<Vuestra Merced>> es el único destinatario y su carta a este destinatario era para justificar el <<caso>> en relación con el amancebamiento de su mujer. En cuanto termina su justificación, el relato pierde la excusa para seguir contando su vida. Por lo tanto, el Lazarillo es un relato cerrado.

Sin embargo, en la Segunda Parte, el autor interpreta el Lazarillo de Tormes, igual que el interpolador de Alcalá<sup>(105)</sup>, como un relato prolongable, es decir, un relato abierto, orientado a dar cuenta de una vida, la cual, al no estar acabada, posibilita su continuación. De este modo Lázaro sigue contando a <<Vuestra Merced>> el resto de su vida. Con lo cual queda abierta la oportunidad de proseguir la narración de una vida no acabada. Así, el papel del destinatario, que era en el Lazarillo el que pidió el relato, se convierte en un simple receptor de todo cuanto quisiera contar el protagonista. Según Alfonso Rey, este <<cambio operado en el papel de "Vuestra Merced" propicia la prolongación del relato y la yuxtaposición de episodios, en consonancia con la estructura y el contenido de la Segunda Parte>><sup>(106)</sup>. Con lo cual, junto a <<Vuestra Merced>>,

destinatario principal, existen otros destinatarios; en cualquier caso de apelación.

Así que, el autor de la Segunda Parte ha visto en el Lazarillo de Tormes un esquema constructivo flexible que permite la inserción de otras tradiciones literarias: la literatura alegórica, didáctica, caballeresca, sátira, etc. Con lo cual la existencia de digresiones, moralejas y episodios para ejemplificar el caso se incluyen, de modo natural, en la historia principal.

Aunque estos elementos constitutivos formales (autobiografía, forma epistolar, posibilidad de continuación, pluralidad de destinatarios y relato misceláneo) no se han extraído fielmente del Lazarillo original, son resultados de una interpretación innovadora o errónea del Lazarillo, pudiendo así continuar este relato. Posteriormente, Mateo Alemán puede que aproveche estas interpretaciones para su historia de Guzmán de Alfarache. Desde el Lazarillo al Guzmán, a pesar de tener muchas similitudes, también hay muchas diferencias formales y de contenido. La Segunda Parte de 1555, aunque no es exactamente una novela picaresca, por intentar continuar y observar la estructura del Lazarillo, ha servido como puente entre las dos obras maestras del género picaresco.



\*\*\*\*\* NOTAS III \*\*\*\*\*

- 1) Alberto del Monte, op. cit., pp. 57-58.
- 2) Claudio Guillén, <<Luis Sanchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco>>, en Homenaje a Rodríguez-Moñino, I, Madrid, Castalia, 1967, p. 222.
- 3) Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha, I, op. cit., Cap. XXII, p.277.
- 4) Claudio Guillén, op. cit., p. 226.
- 5) En la trayectoria del género picaresco, el Guzmán de Alfarache es el prototipo de la novela picaresca; el Lazarillo de Tormes, precursor; Cervantes crea novelas con pícaros, pero no novela picaresca; Espinel narra una obra riquísima de sentimientos y sensibilidad que está llena de sus recuerdos autobiográficos; Quevedo relata narración sin digresiones, creando un desmesurado diseño caricatural de figuras, el chiste retorcido y conceptuoso del autor del barroco; los demás autores intentan también diversificar la novela picaresca en múltiples aspectos.
- 6) Fernando Lázaro Carreter, <<Para una revisión...>>, op. cit., pp.200-202.
- 7) Ángel Valbuena Prat, La novela picaresca española, op. cit.
- 8) Alexander A. Parker, Los pícaros en la literatura..., op. cit.
- 9) Alberto del Monte, op. cit., p.59.
- 10) Fernando Lázaro Carreter, <<Para una revisión...>>, op. cit., pp.198-199.

- 11) Ibidem., p.199.
- 12) Fernando Lázaro Carreter, <<Sobre el género literario>>, en Estudios de Poética, Madrid, Taurus, 1979, p.116.
- 13) Miguel A. Garrido Gallardo, <<Una vasta paráfrasis de Aristóteles>>, en Teoría de los géneros literarios, Madrid, Arco-Libros, 1988, p.23.
- 14) J.M.Díez Taboada, <<Notas sobre un planteamiento moderno de la Teoría de los géneros literarios>>, en Homenajes Estudios de Filología Española, II, Madrid, Hermanos del Hoyo, 1965, p.15. El subrayado es mío.
- 15) Enrique Otón Sobrino, <<Convencionalismo del género en innovación del autor>>, en Los géneros literarios, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1985, p.187.
- 16) Fernando Cabo Aseguinolaza, <<El Guitón Honofre y el modelo picaresco>>, op. cit., p.367.
- 17) Ibidem., p.372.
- 18) Gregorio González, El Guitón Onofre (1604), ed. de Fernando Cabo, op. cit., p.75.
- 19) Ibidem., pp.169-170.
- 20) Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha, I, op. cit., Cap.XXII, p.277.
- 21) Manuel Criado de Val, <<El Guitón Honofre. Un eslabón entre celestinesca y picaresca>>, en ACIP, I, Madrid, FUE, 1979, pp.539-546.

- 22) La letra negrita indica las características de la novela picaresca
- 23) Gregorio González, El Guitón Onofre, op. cit., p. 80.
- 24) Ibidem., pp.77-78.
- 25) José Miguel Oltra Tomás, <<Los modelos narrativos de El Guitón Honofre, de Gregorio González>>, op. cit., p.65.
- 26) Gregorio González, op. cit., pp.266-267.
- 27) Ibidem., p. 169.
- 28) Francisco de Quevedo y Villegas, Historia de la vida del Byscon, llamado Don Pablos; exemplo de Vagamundos, y espejo de Tacaños, Barcelona, por Sebastian de Cormellas, 1626; El Buscón, ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1989.
- 29) Donald McGrady, <<Tesis, réplica y contraréplica en el Lazarillo, el Guzmán y el Buscón>>, op. cit., pp.237-249.
- 30) Vicente Espinel, Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregon, Madrid, por Iuan de la Cuesta, 1618.
- 31) Alonso Zamora Vicente, ¿Qué es la novela picaresca?, Buenos Aires, Columba, 1962, pp. 50-51.
- 32) Ángel Valbuena Prat, <<Espinel: La emoción autobiográfica: el aroma del paisaje>>, en Historia de la literatura española, op. cit., p. 159; George Haley, Vicente Espinel and Marcos de Obregón: A Life and its Literary Representation, Providence, Rhode Island, Brown University Studies, nº 25, 1959.
- 33) Alberto del Monte, op. cit.

- 34) Alexander A. Parker, op. cit.
- 35) Samuel Gili Gaya, <<Apogeo y desintegración de la novela picaresca>>, op. cit., p. XI.
- 36) Vicente Espinel, Vida del escudero Marcos de Obregón, II, ed. de M<sup>a</sup> Soledad Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, 1988, pp. 61-62.
- 37) Lazarillo de Tormes, op. cit., p.22.
- 38) Vida del escudero Marcos de Obregón, I, op. cit., p.182.
- 39) Ibidem., I, pp. 185-186.
- 40) Carlos García, La desordenada codicia de los bienes ajenos. Obra apazible y curiosa, en la qual se descubren los enredos y marañas de los que no se contentan con su parte (llamados ladrones), Paris, en casa de Adrian Tiffeno, 1619; La desordenada codicia de los bienes ajenos, ed. de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1978.
- 41) Ludwig Pfandl, Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro, op. cit., p.300.
- 42) Francisco Rico, La novela picaresca y el punto de vista, op. cit., p. 131.
- 43) A. Carballo Picazo, <<El doctor Carlos García, novelista español del siglo XVII>>, RBVD, V (1951), p.31.
- 44) Andrián G. Montoro interpreta La desordenada codicia de los bienes ajenos en relación a los problemas de los conversos: <<el mismo procedimiento que he cedido advertir en la metáfora de "ladrones" por "conversos": bajo un disfraz infernal o picaresco se revela la realidad de la sociedad inquisitorial y la precaria vida de los que en ella constituían la "oposición">>, en <<Ladrones y

conversos en la obra del doctor Carlos García>>, PSA, LXXXI, nº CCXLIII (1976), p.268.

45) Samuel Gili Gaya, <<Apogeo y desintegración de la novela picaresca>>, op. cit., p.XII.

46) Ricardo Senabre, <<El doctor Carlos García y la picaresca>>, CILH, I (1978), p.48.

47) Ibidem., p.51.

48) Juan de Luna, Segunda Parte de Lazarillo de Tormes, ed. de Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra, 1988.

49) Ibidem., pp.266-269.

50) Ibidem., p. 284.

51) Ibidem., p. 300.

52) Ibidem., p. 369.

53) Ibidem., p. 374.

54) Lazarillo de Tormes, op. cit., p. 43.

55) Juan de Luna, op. cit., p. 290.

56) Fonger de Haan, An Outline of the History of the Novela Picaresca in Spain, Nueva York, Nijhoff, 1903. Para De Haan el género picaresco es la autobiografía en prosa de una persona, <<real o imaginaria, que trata por todos los medios, lícitos e ilícitos de ganarse la vida y que al relacionar sus experiencias en clases sociales diversas, señala los males derivados de su observación>>(p.8).

- 57) Juan de Luna, op. cit., p. 302.
- 58) Ibidem., p. 324.
- 59) Ibidem., p. 34.
- 60) Ibidem., pp.320-321.
- 61) Juan Cortés de Tolosa, Lazarillo de Mançanares: y cinco novelas, Madrid, por Iuan de la Cuesta, 1618; Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas, I, ed. de Guiseppe E. Sansone, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- 62) Juan Cortés de Tolosa, op. cit.,ed. de Guiseppe E. Sansone, p.XII.
- 63) Alberto del Monte, op. cit., pp.117-118.
- 64) Juan Cortés de Tolosa, op. cit., p. XIX-XX.
- 65) Ibidem., p. 38.
- 66) Ibidem., p.37.
- 67) Ibidem., p.53.
- 68) Ibidem., p. 119
- 69) Ibidem., p. 84.
- 70) Ibidem., p. 160.
- 71) Jerónimo de Alcalá Yáñez, Alonso, moço de mvchos amos. o El Donado Hablador, Barcelona, por Esteuan Liberòs, 1625; Alonso, mozo

de muchos amos o Donado hablador, ed. de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1978.

72) Alguna referencia puede hallarse en: J. Cejador y Frauca, Historia de la lengua y la literatura castellana, Madrid, Gredos, 1928, p.348; E.B.Place, Manual elemental de novelística española, Madrid, Suárez, 1926, pp.121-122; Alberto del Monte, op. cit., p.135; Alexander A.Parker, Los pícaros en la literatura, op. cit., p.10; G.Álvarez, El amor en la novela picaresca española, La Haya, Van Goor Zonen, 1958, p.67; F.Ruiz Martín, <<Un testimonio literario sobre las manufacturas de paños en Segovia por 1.625>>, en Homenaje a Emilio Alarcos García, II, Valladolid, Universidad, 1965-67, pp. 787-807; Ángel Valbuena Prat, Historia de la literatura española, II, op. cit., p.169; G.A.Alfaro, La estructura de la novela picaresca, Bogotá, Caro y Cuervo, 1977, p.18.

73) Cayetano Rosell, <<Noticia de las obras y autores que se incluyen en este tomo>>, en Novelistas posteriores a Cervantes, BAE, XVIII, Madrid, Atlas, 1946, p. XIII; M.G.Ticknor también opina así: <<el libro está escrito ... en buen castellano; pero desgraciadamente su forma dialogal le quita en gran manera el movimiento y la animación>>, en Historia de la literatura española, Madrid, Rivadeneyra, 1851, p.307. Eustaquio Fernández de Navarrete:<<... en cuyo desempeño (el del diálogo) no fue muy afortunado>>, <<Bosquejo histórico sobre la novela española>>, en Novelas posteriores a Cervantes, BAE, XXXIII, Madrid, Atlas, 1950, p. LXXVI.

74) Samuel Gili Gaya, op. cit., p.XIII; Frank W. Chandler, op. cit., p.166; T. Hanrahan, La mujer en la novela picaresca española, II, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1967, p.265; Ángel Valbuena Prat, <<Burguesía y picaresca en Alonso, mozo de muchos amos>>, Arb, LXXXIII (1972), p.35.

75) Florencio Sevilla Arroyo, <<Sobre el desarrollo dialogístico de "Alonso, mozo de muchos amos">>, EQ, III (1984), p.260.

76) Isaias Lerner, <<La oficialización de la novela picaresca: "Alonso, mozo de muchos amos">>, Fil, XX (1985), p.132. Opina que Alonso, mozo de muchos amos contribuye a la <<oficialización de la novela picaresca, así que el proceso de cambios en el género va de una postura subversiva en Lázaro o en Guzmán, por ejemplo, a la exaltación y defensa de las profesiones, artesanías y oficios en Alonso>>, desde el punto de vista social del reinado de Felipe IV. Según el crítico, el elogio de oficios y de las virtudes del trabajo responde a la política de Olivares, arbitrista, como lo fue también Jerónimo de Alcalá Yáñez. Véase también El Conde Duque de Olivares y la herencia de Felipe II de John Huxtable Elliott, Valencia, Universidad, 1977.

77) Antonio Enríquez Gómez, El Siglo pitagórico, y vida de Don Gregorio Guadaña, Roan, en la imprenta de Laurens Maumy, 1644; El Siglo Pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña, ed. de Teresa de Santos, Madrid, Catedra, 1991.

78) Marcelino Menéndez Pelayo, Historia de los heterodoxos españoles, IV, op. cit., p.314.

79) Samuel Gili Gaya, <<Apogeo y desintegración...>>, op. cit., p. XIX; Ángel Valbuena Prat, La novela picaresca española, op. cit., p.88; Alberto del Monte, op. cit., p.150; Emiliano Díez-Echarri y José María Roca Franquesa, Historia de la literatura española e hispanoamericana, op. cit., 1982, p.257.

80) Antonio Enríquez Gómez, op. cit., p. 132:<<entreténganse los curiosos leyendo, no la vida del Buscón (pues está por nacer quien pueda imitar al insigne don Francisco de Quevedo)>>.

81) Ángel Valbuena Prat, op. cit., II, p.743.

82) Antonio Enríquez Gómez, op. cit., p. 155.



83) Ibidem., p.261.

84) Ibidem., p.261.

85) Ibidem., pp. 132-133.

86) Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor. Compuesto por el mismo, Madrid, por Gregorio Rodríguez, 1652; ed. de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra, 1990.

87) Samuel Gili Gaya, <<Apogeo y desintegración...>>, op. cit., p.XIX.

88) Frank W.Chandler, op. cit., pp.243-50; Fonger de Haan, op. cit., pp. 49-50; Ludwig Pfandl, op. cit., p. 313; Juan Millé y Giménez, <<prólogo>> a La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesta por él mismo, Madrid, Espasa-Calpe, 1934, I, pp.18-23; Alonso Zamora Vicente, op. cit., p.58.

89) Marcel Bataillon, <<Estebanillo González, bouffon "pour rire">>, en Studies in Spanish Literature of the Golden Age, ed. de R.O.Jones, London, Tamesis, 1973. pp. 25-44.

90) Nicolás Spadaccini y Anthony N. Zahareas, introducción a la Vida y hechos de Estebanillo González, I, Madrid, Castalia, 1978, p.22.

91) Vida y hechos de Estebanillo de González, I, op. cit., p. civ.

92) Franciscos Rico, <<Lázaro de Tormes y el lugar de la novela>>, en Problemas del <<Lazarillo>>, Madrid, Cátedra, 1988, p.169.

93) Vida y hechos de Estebanillo González..., I, op. cit., p.266.

- 94) Véase <<Estebanillo González y la tradición de los bufones>>, en la Vida y hechos de Estebanillo González, ed. de Nicolás Spadaccini, op. cit., pp. 40-48.
- 95) Antonio Rey Hazas, La novela picaresca, Madrid, Anaya, 1990, p.32.
- 96) Juan de Luna, La Segunda Parte del Lazarillo de Tormes, op. cit., p.266.
- 97) Enrique Macaya Lahmann opinaba que el autor era un español emigrado a Flandes, establecido en Amberes y que aprovechó para su aparición el éxito de ventas del Lazarillo original (Bibliografía del Lazarillo de Tormes, San José, Costa Rica, Convivio, 1935); José María de Cossío señalaba la índole lucianesca de la novela (<<Las continuaciones del "Lazarillo de Tormes">>, RFE, XXV (1941), pp. 514-523); Máximo Saludo atribuyó la obra al humanista Pedro de Medina, relacionado estrechamente con la casa de Medina Sidonia Stephan. Se interpretó el libro como una novela alegórica de la rendición de Trípoli, ocurrida el 14 de Agosto de 1551, y de la conjura contra el Gran Maestre de la Orden de Malta (Misteriosas andanzas atunescas de "Lázaro de Tormes", descifradas de los pseudo-jeroglíficos del Renacimiento, San Sebastián, Izarra, 1969); Antonio Vives Coll apunta la huella de Luciano en esta obra (Luciano de Samosata en España (1500-1700), Valladolid, Universidad de La Laguna, 1959, pp.67-73); Gonzalo Sobejano encontró las digresiones que preludiaban las del Guzmán de Alfarache (Forma literaria y sensibilidad social, Madrid, Gredos, 1967, pp.9-66); Robert H.Williams supuso que Cristóbal de Villalón, el autor supuesto de El Crotalón podría serlo también de la continuación del Lazarillo y del fragmento sobre la Verdad (capítulo XV) que se incluía en el Liber facetiarum de Luis Pinedo (<<Notes on the anonymous continuation of Lazarillo de Tormes>>, RR, XVI (1925), pp.223-235). Pero Enrique Macaya, poco después, rechazó la tesis de Williams (op. cit., pp.22-25) y José Caso González ofrece un hipotético Libro de Lázaro, anterior a todos estos textos y fuente

común de ellos. Pero las hipótesis de Williams y de Caso no han sido muy bien acogidas por la crítica (Historia y estructura de la obra literaria, Madrid, CSIC, 1971, pp.175-196).

98) Marcelino Menéndez Pelayo, Historia de los heterodoxos españoles, op. cit., II, p.143.

99) Marcel Bataillon situó el libro dentro de la literatura de transformaciones, de ascendencia clásica, y cuyo máximo representante español es El Crotalón, obra que tiene cierta relación con esta Segunda Parte de 1555. Relaciona el capítulo universitario con el Ulenpiegel y el Licenciado Vidriera (Novedad y fecundidad del <<Lazarillo de Tormes>>, op. cit.; Richard E. Zvez justificó que La Segunda Parte de 1555 es fruto natural de su época, el humanismo de la segunda mitad del siglo XVI: las referencias al pasado clásico, las frases eruditas, la crítica de la situación religiosa, la denuncia de la corrupción de la Corte y del ejército español e interés por los asuntos sociales, etc. (Hacia la revalorización de la Segunda Parte del Lazarillo (1555), Valencia, Albatros, 1970); Kenneth R. Scholberg analiza aspectos satíricos de la continuación, en un ambiente general de la sátira del siglo XVI (Algunos aspectos de la sátira en el siglo XVI, Berne-Frankfurt am Main Las Vegas, Peter Lang, 1979); Robert S. Rudder destaca que la continuación de Juan de Luna imita algunos elementos de la de 1555, a pesar de su valor negativo de éste y señala que la obra es una crítica a la sociedad española del siglo XVI (<<Lazarillo de Tormes y los peces: la continuación anónima de 1555>>, en Explicación de textos literarios, California, State University Sacramento, 1974, II, PP.257-266); Pedro M. Piñero interpreta La Segunda Parte de 1555 como una parodia de la novela caballeresca, durante su estancia como atún en el mar, y la sátira de la sociedad contemporánea que fue la época del Carlos V. También ve que es una crítica de la sociedad cristiana y de los comportamientos humanos. El capítulo XVIII, último capítulo, cierra la obra con una sátira universitaria (introducción de Segunda Parte del Lazarillo de Tormes, op. cit.); Alfonso Rey opina que el

autor de la Segunda Parte vio en el Lazarillo un esquema constructivo flexible que permite, además de una prolongación, su acomodación a tradiciones literarias diversas, para desarrollar una sátira de contenido variado (<<El género picaresco y la novela>>, op. cit., pp.309-32).

100) Lazarillo de Tormes, op. cit., p. 135.

101) ed. de Pedro M. Piñero, op. cit., p. 125.

102) Ibidem., p.259.

103) Kenneth Brown, <<Transformaciones o metamorfosis en el Lazarillo>>, RLit, XLVII, 94 (1985), pp.51-63.

104) Gustavo Alfaro, <<Los Lazarillos y la Inquisición>>, Hf, Nº-78 (1983), pp. 11-19.

105) La edición de Alcalá de 1554 añade algunas interpolaciones: la profecía de los cuernos y el fragmento de algunas falsas beatas en el tratado primero; el nuevo episodio del buldero en el tratado quinto; la promesa de seguir escribiendo de <<lo que de aquí adelante me sucediere>> en el último tratado.

106) Alfonso Rey, op. cit., p.313.

C A P Í T U L O   I V

E L E M E N T O S   P I C A R E S C O S  
E N  
L A S   N O V E L A S   P I C A R E S C A S  
F E M E N I N A S

Hasta ahora hemos observado las obras picarescas de los epígonos que han contribuido al desarrollo y a la decadencia del género. Cada obra intenta innovar, con mayor o menor éxito, para que el género picaresco no caiga en la trivialidad.

En este aspecto, las novelas picarescas femeninas también entran en el proceso de innovación. La Pícaro Justina introduce, por primera vez, una mujer protagonista en la novela picaresca, aunque sea disfrazada<sup>(1)</sup>. La Hija de Celestina utiliza, por primera vez en la novela picaresca, la tercera persona, en vez de la forma autobiográfica. Alonso de Castillo Solórzano aprovecha rasgos formales y ambientes más refinados tomados de la novela cortesana en su Teresa de Manzanares, niña de embustes y la Garduña de Sevilla, aunque ya habían aparecido estos elementos de la novela cortesana en La hija de Celestina. Castillo Solórzano mezcla, todavía más, la novela cortesana con los elementos picarescos, que en La Garduña de Sevilla casi no existe un límite claro entre novela picaresca y novela cortesana. Las descripciones del cuadro de ambiente ya no son tan desoladoras ni tristes ni grises como en las obras iniciales de la novela picaresca.

Primero, en este capítulo, observaremos los aspectos generales de la novela picaresca, y luego entraremos en detalle para compararlas con las novelas cortesanas. Veremos por qué no son novelas cortesanas, y sí picarescas.

## 1. LA PÍCARA JUSTINA (1605)

### 1.1. EL AUTOR Y LA CRÍTICA SOBRE LA PÍCARA JUSTINA

En 1605 aparece El Libro de entretenimiento de la pícara Justina<sup>(2)</sup> en Medina del Campo. A pesar de que se afirma, en la portada de la Pícara Justina, que el autor de esta obra es Francisco de Ubeda, natural de Toledo, hasta el siglo XX predominaba la opinión de que el verdadero autor de esta obra era fray Andrés Pérez.

Desde el siglo XVII, ha existido esta atribución a fray Andrés Pérez. Cervantes, en El viaje del Parnaso, presenta al autor de la Pícara Justina <<haleando>>, es decir, moviendo faldas y se llama <<capellán>>:

Haleando venía y trasudando  
el autor de la Pícara Justina  
capellán lego del contrario bando<sup>(3)</sup>.

Nicolás Antonio, en su Bibliotheca Hispana Nova (1672)<sup>(4)</sup>, dice que había oído que López de Ubeda era dominico, y una tradición dominicana consideraba a fray Andrés Pérez como verdadero autor de la Pícara Justina. Desde entonces la autoría de fray Andrés Pérez ha perdurado hasta nuestro siglo, con las defensas de Menéndez Pelayo<sup>(5)</sup> y Julio Puyol<sup>(6)</sup>, a pesar de que aparecieron documentos que prueban la existencia de un Francisco López de Ubeda, médico toledano<sup>(7)</sup>.

Julio Puyol argumenta que el autor debió de conocer muy bien la ciudad de León, así como también el arte de la predicación: existen evidentes semejanzas entre algunos fragmentos de la Pícara Justina y otros de la Vida de San Raimundo de Peñafort(1601), los Sermones de Cuaresma(1618) y los Sermones de los santos(1622) de fray Andrés Pérez. De este modo, el verdadero autor de la Pícara Justina sería fray Andrés Pérez, que habría publicado su obra con el pseudónimo de Francisco López de Ubeda para evitar problemas, a causa del carácter profano de la obra y su condición de religioso.

Pero Marcel Bataillon, siguiendo a Foulché-Delbosc, defiende la autoría de Francisco López de Ubeda, interpretando la obra como un libro <<cortesano>> y actualísimo de su época, y no de un libro provinciano y arcaizante. El crítico francés opina que esta obra describe un viaje reciente(1602) de la Corte de España a León.

Por otro lado, descarta la atribución que hace Nicolás Antonio, que sólo conoció la edición de Bruselas(1608), en la que la dedicatoria a Rodrigo Calderón fue sustituida por otra. Además, interpreta de otro modo los versos del Viaje del Parnaso de Cervantes. Basándose en la definición de <<capilla>> de Covarrubias<sup>(8)</sup>, Bataillon opina que es una denuncia del papel del médico en palacio que sirve también para la tercería:

El verbo <<haleando>> evocaba a la vez a la Celestina, las faldas de Justina con las que el autor se había disfrazado, y sin duda la amplia capa con que los médicos realizaban su importancia doctoral<sup>(9)</sup>.

Según Marcel Bataillon, sus conocimientos de la ciudad de



León se deben al viaje de la Corte de Felipe III y de la fiesta de agosto, que se narran, y se pueden leer en la Historia de las grandes de la muy antigua e insigne ciudad y Iglesia de León(1596) del padre Anastasio Lobera. Además de las descripciones de León, lo que predomina es la burla e ironía de los monumentos de esta ciudad; comportamiento extraño si se piensa en Andrés Pérez, natural de León. Por otra parte, las conexiones entre la Vida de San Raimundo de Peñafort y la Pícara Justina constituyen otra burla de López de Ubeda para mofarse de fray Andrés Pérez. La Vida de San Raimundo de Peñafort es una biografía del santo en la que Abrahám era el arquetipo del mesonero en la tierra y en el cielo, Justina afirma así:

Dígolo por un libro intitulado la Eufrosina que leí siendo doncella, en el cual se refiere de un discrépito poeta que para alabar el mesón dijo que Abrahán se preció en vida de ventero de ángeles, y en muerte, de mesonero de los peregrinos y pasajeros del limbo, los cuales tuvieron posada en su seno. Pero este escritor monobiblio no advirtió dos cosas... (p.190)(10).

Con todas estas razones, Bataillon insiste en la autoría de Francisco López de Ubeda para comprender mejor esta obra que es una especie de los <<jeroglíficos literarios entonces de moda>>(11):

La creencia, tanto tiempo admitida, de que este libro era obra de un fraile leonés que conocía aquellos monumentos desde su infancia hacía incomprensible el tono, la naturaleza y el valor de las observaciones que el autor presenta de la ciudad. Desde el momento en que la ficción de aquella <<romería>>, hecha por Justina en los lejanos tiempos de su juventud, se comprende como una fantasía humorística sobre una <<jornada real>> muy reciente y cuando, bajo un disfraz picaresco y femenino, se descubre a López de Ubeda como el cronista burlesco de aquel viaje, adquirimos por fin la garantía de que son fieles aquellas caricaturas, en la medida en que esta fidelidad era prenda de su éxito entre un público cortesano que había participado en aquel desplazamiento(12).

De este modo, a partir de Marcel Bataillon, predomina la autoría de Francisco López de Ubeda, autoría reforzada al acompañarle otras tesis que mejoran la comprensión de esta obra. Hasta entonces la mayoría de los críticos habían sido muy severos con la obra, criticando su falta de invención y de aventura. Como novela, la Pícaro Justina resulta aburrida, Puyol la cita como <<libro anodino>><sup>(13)</sup>, y Menéndez Pelayo, <<un monumento de mal gusto>><sup>(14)</sup>. La protagonista era demasiado ingénua y pueril para ser pícaro. Lo único que salvaba la crítica era el lenguaje, gran riqueza de vocabulario y su original estilo extraño:

El arte de reunir refranes y frases populares, o la intuición de metáforas ingeniosas, hacen gustosos muchos rincones de un libro en conjunto pesado<sup>(15)</sup>.

Pero la orientación de la crítica cambia desde Marcel Bataillon. Bataillon descifra la burla y el sentido oculto de la obra, situándola en su contexto social, histórico y literario; de este modo, esta novela va dirigida al entretenimiento del pequeño grupo de cortesanos. Su punto de partida lo constituye un examen de los problemas bibliográficos e irregularidades de sus documentos preliminares planteados por la edición príncipe.

Con el título de Libro de entretenimiento de la pícaro Justina aparece por primera vez en Medina del Campo en el año 1605, dedicada a <<Don Rodrigo Calderon Sandelin de la Camara de su Magestad. Señor de las villas de la Oliva y Plasencia>>, cuyo escudo

es inventado.

La segunda edición de la Pícara Justina, aparecida en Barcelona ese mismo año 1605, contiene muy importantes cambios. Por ejemplo, su título se transforma en La Pícara montañesa llamada Justina<sup>(16)</sup>. Otro importante cambio es que aunque sigue dedicada a Calderón, su escudo de armas ha desaparecido de la portada.

El escudo inventado que aparece en la portada del Libro de entretenimiento es, según todos los indicios, un intento de propagar la muy discutible nobleza del linaje de don Rodrigo. Hacia octubre de 1604, cuando la impresión de la novela se hallaba en curso, Rodrigo Calderón ha comenzado a realizar sus pruebas de hidalguía para ingresar en la cofradía del hospital de Santa María de Esqueva. Esto era el primer paso para alcanzar el hábito de la Orden de Santiago, que deseaba a toda costa. Pero tras obtener dicho hábito y el título de Conde de la Oliva y Marqués de las Siete Iglesias, acaba su vida condenado al cadalso el 21 de octubre de 1621, primer año de reinado de Felipe IV.

A parte de la propaganda conseguida a través del libro de la Pícara Justina, existen otros dos libros creados con el fin de pregonar su abolengo. Gutierre Marqués de Careaga dedica a don Rodrigo Calderón su Desengaño de fortuna. La dedicatoria está fechada en 1607, aunque la publicación se retrasa al rumorearse que su protector había caído en desgracia. Al final la obra aparece en 1611 y un año más tarde verá la luz la segunda edición. Entre ambas ediciones, sin embargo, Calderón había ya conseguido el hábito de

Santiago, por este motivo en esta segunda edición aparece un nuevo y más grandioso escudo que el que figuraba en la portada de la Pícara Justina. Unos años después Pedro Mantuano dedica al hijo de Rodrigo Calderón su Casamientos de España y Francia (1618), provocando el sarcasmo de Lope de Vega sobre la pretendida nobleza de los Calderones: <<¡lo de Artús Sandalón, burgomaestre de Santerdam, agúelo de Siete Iglesias!>>(17).

Además de este carácter propagandístico que se advierte en la dedicatoria, Marcel Bataillon se ha fijado en la irregularidad de sus documentos preliminares:

El privilegio real... va firmado por Juan de la Mezquita en lugar de Amezcua. El privilegio estipula que el libro deberá ser imprimido con las correcciones hechas sobre el manuscrito <<por Tomás Gracián, que es la persona que hemos encargado de ver y corregir el dicho libro>>. Ahora bien, la Aprobación... no lleva fecha ni firma... Tampoco está fechada la lista de Erratas firmada por el Dr. Alonso Vaca de Santiago. Y cosa más grave y más insólita, la <<Tasa>> no es tal tasa. Se limita a indicar la tarifa entonces vigente de tres maravedís y medio el <<pliego>>, pero omite lo esencial: el número de pliegos y el precio total. No lleva tampoco ni fecha ni firma<sup>(18)</sup>.

A éste se pueden añadir otros datos importantes como son: las diferencias gráficas de la de Medina del Campo, tres paginaciones distintas y las signaturas mal ajustadas. Resulta evidente que la impresión del libro fue llevada a cabo simultáneamente en dos imprentas que no disponían de iguales materiales. Para Bataillon, esta anomalía sólo puede explicarse por el apresuramiento de la publicación: o por la urgencia de hacer propaganda de don Rodrigo

Calderón, por medio de un escudo de armas, o por el deseo de adelantarse a la aparición del Quijote.

En el número tercero, Capítulo IV, tercera parte del Libro Segundo de la Pícaro romera, aparecen los versos iniciales de las sextillas de pies cortados, indicando claramente al Don Quijote:

Yo soy due-  
Que todas las aguas be-  
Soy la rein- de Picardí-,  
Más que la rud- conocí-,  
Más famo- que doña Oli-,  
Que Don Quijo- y Lazari-,  
Que Alfarach- y Celesti-  
..... (p.611)

Hay que admitir que López de Úbeda conocía en general el Quijote. Recíprocamente Cervantes también tenía noticia de la Pícaro Justina. Cervantes le responde inmediatamente en los versos de Urganda la Desconocida que preceden al texto del Quijote:

No indiscretos hieroglí-  
estampes en el escu-,  
que cuando es todo figu-  
con ruines puntos se envi-(19)

Los cervantistas los atribuyen a Lope de Vega, pero Bataillon lo hará a Francisco López de Úbeda, basándose en la misma modalidad métrica de ambos versos y el carácter paródico del Quijote sobre la propaganda de la Pícaro Justina. Hasta la misma elección de Urganda como portavoz del ataque parece estar justificada por una alusión a este personaje en la obra de López de Úbeda(p.477) y, en general, por el carácter jeroglífico de la misma. De este modo, también justifica la enemistad de Cervantes hacia Francisco López de

Úbeda en el Viaje del Parnaso, al que ya hemos citado antes.

A causa del gran éxito de Don Quijote, la difusión de las décimas contribuyeron a una burla aún mayor del escudo de don Rodrigo. Por lo tanto, se elimina dicho escudo en la edición barcelonesa de la Pícaro:

quizá para sustraerse a las burlas de Urganda cambia su título el libro de López de Úbeda en Barcelona(1605), por el de La Pícaro Montañesa llamada Justina, y se aligera del ambicioso Prólogo, al mismo tiempo que renuncia al escudo de Rodrigo Calderón(20).

Por todas estas circunstancias contextuales de la obra, la Pícaro Justina se dirige más claramente al entretenimiento de un pequeño grupo de cortesanos que comprendían muy bien todo este juego de palabras de López de Úbeda. Aquí no es todo como aparece superficialmente. Justina es una encarnación de la desvergüenza ciudadana, disfrazada de pueblerina, interpretando Medina de Rioseco como Madrid, Mansillas de Mulas como Valladolid. La Pícaro Justina es una sátira de los tormentos genealógicos padecidos por los privilegiados de la época y una gaceta burlesca de la Corte. Aunque está dirigida a don Rodrigo Calderón, ejemplo de falsa genealogía, en general, satiriza la pretensión de los hidalgos por la limpieza de sangre, sobre todo, en el episodio de los asturianos, en lo de la herencia de la morisca.

Desde estas explicaciones de Marcel Bataillon, la mayoría de las críticas recientes siguen las teorías del crítico francés. Basándose en esta interpretación, aprecian más el aspecto literario y

artístico de la Pícaro Justina, encajándola en los ambientes de los primeros años del siglo XVII. Bruno M. Domiani opina que la falta de interés de las aventuras, complicaciones y episodios no relacionados entre sí de la crítica tradicional sobre la Pícaro Justina, puede relacionarse con los aspectos barrocos de la obra:

Aun más, en el proceso de burlarse de la forma en que Guzmán se expresa, López de Ubeda se deleita en el empleo profuso de la ingeniosa preciosidad estilística que es el distintivo de las estructuras barrocas: conceptismo y culteranismo. A este esbozo de Justina, López de Ubeda añade una parodia de formas y temas clásicos, elementos teatrales de disfraz y varias escenas grotescas, todo lo cual forma una parte notable del arte literario barroco(21).

De otra forma, José Miguel Oltra<sup>(22)</sup> piensa que López de Ubeda no pretende construir una narración, en el sentido estricto, sino imposibilitarla mediante la parodia y la distorsión, basándose en la interpretación de que la Pícaro Justina es una máscara emanada de una incipiente moda narrativa, la picaresca, para establecer entre disimulos y burlas el mundo cortesano de Felipe III.

Las complicaciones y desproporcionadas estructuras -la exagerada división en libros, partes, capítulos y números; las anotaciones marginales; una pedantesca erudición intercalada en la narración; los extraños encabezamientos versificados y las terminaciones de los <<aprovechamientos>> que no tienen nada que ver con la narración- contribuyen al desconcierto cuando queremos comprender la obra; mediante la delgada sustancia narrativa que son las aventuras nada importantes de mencionar una pícaro de pueblo, lo que en realidad se narra es la parodia, la ironía y una lectura histórico-

alegórica que siempre conlleva ambigüedad: el autor dice lo que no es, resistiéndose a ser ubicado en los esquemas convencionales que facilitarían la labor crítica:

Concluido mi centenario de reverencias, besé la cruz de mi rosario, como es uso y costumbre, y tomé agua bendita, y hice **como fiel christiana, aunque en todo conozco mis faltas, si va a hablar de veras** (p.503).

De la misma manera, interpreta Antonio Rey Hazas la repetida virginidad del personaje principal. En la Pícara Justina, según el crítico, una es la realidad que nos muestran las acciones impecables de la pícara, y otra muy distinta son sus palabras, que ocultan, al tiempo que sugieren, la auténtica realidad. Esta dualidad básica de la protagonista, presentada simultáneamente como virgen y prostituta, es una de las claves interpretativas de todo el relato: una parodia de los españoles de su época sobre la dualidad entre la vida honesta y la apariencia de honradez. Así, estas ambigüedades, las abundantes incoherencias, los elementos deshilvanados, la falta de trabazón y de unidad se pueden explicar desde el punto de vista de la misoginia. Por ser mujer, Justina carece de orden, por que la tradición indica que la mujer es mudable, inconstante y vana. Como podemos ver en la Pícara Justina el antifeminismo es absoluto y constante:

De modo que, la funcionalidad literaria que soporta el antifeminismo del Libro de entretenimiento es absolutamente fundamental, ya que, de una parte, traba y cohesiona la inconexa personalidad de Justina, mostrando que todas las mujeres son incoherentes; mientras que, de otra, define a la mesonera como pícara al permitirle que excuse sus numerosas faltas acusando a todas las hijas de Eva de ellas(23).



## 1.2. ELEMENTOS PICARESCOS EN LA PÍCARA JUSTINA

López de Ubeda aprovechó el éxito del Guzmán de Alfarache para su obra. Desde el título El Libro de entretenimiento de la pícara Justina, se puede ver claramente a la "Pícara" en oposición al "Pícaro" del Guzmán de Alfarache, para dar al lector la sensación de que está ante una réplica de la Vida del pícara Guzmán de Alfarache. Además en el <<Prólogo al Lector>> el autor indica que ha retocado su obra después de la publicación del Guzmán de Alfarache:

que hice siendo estudiante en Alcalá, a ratos perdidos, aunque algo aumentado después que salió a luz el libro del Pícaro, tan recibido. Este hice por me entretener y especular los enredos del mundo en que vía andar. Esto saldrá a ruego de discretos e instancia de amigos (pp.73-74).

Pero Marcel Bataillon ha demostrado que la obra está directamente relacionada con acontecimientos de 1602-1604, relacionados con el viaje real de Felipe III. Por lo tanto, este escribir en juventud, durante ratos libres o vacaciones es una tradición literaria del prólogo que se utiliza para disculpar la frivolidad de la obra. Sin embargo, lo que hace López de Ubeda en realidad es situarse dentro de la tradición literaria para parodiarla luego:

Así pues, la mueca paródica del médico bufón es obvia: imitar el esquema, vaciarlo de contenido, usarlo para fines opuestos, y demostrar así su posible invalidez; o lo que es igual, fraguar una ingeniosa burla ridicularizadora de la Retórica y de todas las obras que sigue al pie de la letra sus directrices, como las misceláneas y el Guzmán de Alfarache(24).

Además, López de Ubeda pone un curioso grabado en la portada de su obra. Representa la nave de la vida picaresca, a bordo Justina, Guzmán de Alfarache y Celestina, escoltados por Lázaro que navega en un barco pequeño aparte, bogando con las velas desplegadas hacia el puerto del Desengaño, donde les espera el espectro de la Muerte. De este modo la Pícara Justina participa en la tradición picaresca con un tema repetido en este género: el Desengaño.

Por todo esto, vemos que López de Ubeda tenía clara conciencia de que su obra se incluía dentro de este género. Pero lo hace de una manera singular: aunque repite la forma autobiográfica., imita el protagonista, utilizando la pícara, en vez del pícaro, la Pícara Justina es <<un relato burlesco que deforma, caricaturiza y parodia, tanto en la composición formal, como en la "invención" o en la "elocución">>(25). Ni siquiera se ha molestado en describir los aspectos físicos de Justina, aunque queda perfecta constancia de su belleza, a lo largo del relato. Aparte de algunas referencias esporádicas y breves, no tenemos más descripción del personaje que la siguiente:

Justina fue mujer de raro ingenio, feliz memoria, amorosa y risueña, de buen cuerpo, talle y brío; ojos zarcos, pelinegra, nariz aguilena y color moreno (p.81).

En esta obra se falsean historias sagradas o profanas, cuentos tradicionales y folklóricos, refranes y mitologías, con un sentido doble y lleno de ambigüedad. Su principio literario es la

burla, la deformación, la caricaturización y la sátira. Nada se escapa a este principio, ni siquiera la propia pícara: la realidad social, la literatura contemporánea, la ideología social, histórica y cultural de aquella época, incluso, las personas concretas son blancos de su burla constante y consciente.

Una de las burlas más constantes y repetitivas es hacia el libro del Guzmán de Alfarache, presentando a Justina como esposa de Guzmán. Así en el <<Prólogo sumario>> y al final del relato, se indica claramente que Justina está casada con Guzmán de Alfarache; además, a esta situación se alude en otros muchos momentos a lo largo del relato:

la novia de mi señor don Pícara Guzmán de Alfarache, a quien ofrezco cabrahigar su picardía para que dure los años de mi deseo (p.83-84).

Yo, la licenciada Justina Díez, llamada por otro nombre la Guzmána de Alfarache, y Pícara de prima por claustro, ... (p.447).

Casada con don Pícaro Guzmán de Alfarache, mi señor, en cuya maridable compañía soy en la era de ahora la más celebre mujer que hay en corte alguna,... (p.739).

Así la Pícara Justina nace del Guzmán de Alfarache, pero deliberadamente en contra de la creencia de Alemán que podría escribir una novela que fuese al mismo tiempo religiosa y realista:

Bien está, tornemos a poner los bolos y vaya de juego, que no quiero predicar porque no me digan que me vuelvo pícara a lo divino y que me paso de la taberna a la iglesia (p.591).

Pero la Pícara Justina no sólo intenta imitar al Lazarillo de Tormes y al Guzmán de Alfarache, sino superar y mejorar a los

modelos de la picaresca, a través de la continua réplica burlesca.

López de Ubeda lo indica claramente a lo largo de la obra:

Y así, no hay enredo en Celestina, chistes en Momo, simplezas en Lázaro, elegancia en Guevara, chistes en Eufrosina, enredos en Patrañuelo, cuentos en Asno de Oro, y, generalmente, no hay cosa buena en romancero, comedia, ni poeta español cuya nata aquí no tenga y cuya quinta esencia no saque (p.81-82).

Unos me dirán:

- Buena está la pizarada, señor licenciado

Otro dirá:

- Gentil picardía

Otro:

- ¡Oh qué pícaro libro!

Otro dirá:

- Buena está la justinada

Otros:

- Bueno es el concetillo, agudo pensamiento, gánasela a Celestina y al Pícaro (p.128).

Como hemos visto, existe un ataque claro hacia el Guzmán de Alfarache, que ha introducido materiales religiosos en una obra profana<sup>(26)</sup>. Se burla también de la sinceridad de la conversión de Guzmán, diciendo que su conversión final no existe:

No predico, ni tal uso, como sabes, sólo repaso mi vida y digo que tengo esperanza de ser buena algún día y aun alguna noche, ca, pues me acerco a la sombra del árbol de la virtud, algún día comeré fruta, y si Dios me da salud, verás lo que pasa en el último tomo, en que diré mi conversión (p.494).

Con todo, la Pícaro Justina es una sátira y parodia contra los fines y la estructura del Guzmán de Alfarache, cuya aparición fue, como dice en el Prólogo, el acicate para su propia publicación. Se ve que López de Ubeda pensaba que el Guzmán de Alfarache no era la

forma de escribir una obra de entretenimiento, donde el protagonista de la obra no es un santo o un religioso, sino un pícaro. Por esta razón, López de Ubeda encamina la novela picaresca no hacia el libro moral o religioso, sino hacia el libro de puro entretenimiento con sus chistes, juegos de palabras y burlas frívolas, para demostrar qué es un libro de entretenimiento donde se mezcla deleite y provecho; de este modo, la esencia de la novela picaresca es la vida libre y alegre: <<la secta de la melancolía, que es la herejía de la picaresca,...>> (p.281). Bataillon también opina que López de Ubeda fue uno de los primeros en emplear el sustantivo <<picaresca>> para designar más que las costumbres, el buen humor de los pícaros<sup>(27)</sup>.

Además de las reminiscencias literarias del Guzmán de Alfarache, como hemos visto en el grabado de la portada, en la Pícara Justina tenemos también claras referencias al Lazarillo, y como Justina es mujer, se presenta como discípula de Celestina, la cual en aquella época era símbolo de maestra en despojar a los hombres de su dinero, explotando su sensualidad<sup>(28)</sup>.

López de Ubeda menciona a Lazarillo en varios momentos, pero sobre todo, lo compara con el astuto mochilero que acompaña a Justina durante la romería: <<venimos cantando yo y mi lazari- llo>>(p.600):

La relación que López de Ubeda establece con el de Tornes, más que de superación, es de ridicularización rayana en menos precio, puesto que ni siquiera le considera digno de su parodia, a diferencia de Guzmán de Alfarache. El médico bufón, a través de la implícita ligazón que establece entre el mochilero y Lazarillo, sugiere con claridad la subordinación

de éste a Justina; es decir, que le considera un picarillo secundario, aprendiz de pícaro, bajo las faldas de la pícara, consumada burladora(29).

Además, en su respuesta a la carta del bachiller Marcos Méndez Pavón, le dice: <<con cebo de amor, llegaste y quedaste oliendo el poste, como el amo de Lazarillo>> (p.448) que recuerda el episodio de la última burla que Lazarillo ha hecho sufrir al ciego, de quien se despide, después de darle un golpe contra un poste, diciéndole: <<¿cómo, y oliste la longaniza y no el poste?>>(30).

En cuanto a Celestina, lo que aprovecha de este personaje es su fama de engañar y estafar a los hombres, aprovechando la belleza femenina, que caracterizará las aventuras de las pícaras. Pero, en realidad, hay una diferencia evidente que va de una pícara a la mujer de tipo celestinesco, ésta es hechicera, alcahueta y prostituta; las pícaras son, más bien, una especie de busconas que, a través de sus engaños y aventuras, quieren divertirse y burlar a un tipo que merece la sátira, sacando más dinero y mejorando su situación social. Aunque sea sólo superficialmente, las pícaras se comportan como una dama para lograr una estafa mayor, a diferencia de las prostitutas que sólo venden sus cuerpos. Además de todas estas diferencias, lo más importante es que las pícaras se convierten en narradoras, en vez de alcahuetas.

De modo que en la Pícara Justina se menciona a Celestina para ensalzar sus aventuras o indicar las hazañas de su madre:

y oirás las hazañas de otra Celestina a lo mecánico (p.208)

que cosas hice que pudieran entrar con letra colorada en el calendario de Celestina, pero no quiero que se cuente por mío lo que hice a sombra de mi madre (p.235).

Dile algunos sorbos de Celestina, más decía que tenía espinancia y que no podía tragar nada de aquello; pero ya que no me valieron los cuentos de mi señora madre Celestina, valieronme sus consejos (p.316).

Hasta ahora hemos observado cómo la Pícaro Justina participa en la tradición picaresca, aunque sea burlando o parodiando el Guzmán de Alfarache. De ahí que muchos críticos niegan su inclusión dentro del género picaresco, o simplemente mencionan la obra, al tratar del género picaresco, incluyéndola en la etapa de decadencia del género: <<Con la Pícaro Justina y la Vida del Buscón se había entrado en una vía muerta>><sup>(31)</sup>. Así lo determina Francisco Rico, atribuyéndolo a una aplicación mecánica de la forma sacada del Lazarillo y del Guzmán de Alfarache sin justificación profunda. Así, el género picaresco se convierte en monotonía. Pero Alberto del Monte ni siquiera la incluye dentro de la novela picaresca:

Pese a algunos datos estructurales -pseudo-autobiografía, genealogía, peregrinajes de aventura en aventura-, la Pícaro Justina no es una novela picaresca sino la burla de un bufón de corte que, aprovechando el éxito de la novela de Alemán, utiliza una problemática ético-social para burlarse de ella y complacer a sus señores<sup>(32)</sup>.

Marcel Bataillon también se manifiesta en contra de su inclusión en el género picaresco: <<en la serie picaresca, la obra de López de Ubeda es libro aparte>><sup>(33)</sup>. Según él, el libro fue editado sólo para divertir a un público cortesano, aprovechando para ello la fama del Guzmán de Alfarache. La Pícaro Justina es una réplica

sarcástica al Guzmán de Alfarache. López de Ubeda toma de Alemán algunos esquemas o pretextos autobiográficos, pero <<en nada se parecen una alarde conscientemente artificial (Justina) y una biografía que imita el ritmo de la vida misma (Guzmán de Alfarache)>><sup>(34)</sup>.

Sin embargo, como hemos hablado en el capítulo anterior, ninguna obra debe someterse a la comparación estricta con el Guzmán de Alfarache. De allí proviene la exclusión del género picaresco, por no cumplir las normativas formales de la obra de Mateo Alemán. Debemos considerar tanto los elementos de estructura como los de contenido, y no fijarnos en un solo aspecto, cayendo en el error de excluir del género a toda narración simplemente, porque no lo posea en grado de absoluta pureza.

Me parece que tenemos que considerar el molde que constituye un género literario. Dentro de este molde, hay que observar las innovaciones y transformaciones literarias. Así la mayoría de los críticos opinan que la Pícara Justina sólo se sirve de la picaresca para desarrollar una novela cortesana que se desenvuelve en interpretaciones implícitas. Pero allí está la importancia de utilizar la picaresca para su historia, aunque sea para otro propósito. Podría utilizar la novela caballeresca o la novela pastoril que aún mantenía su prestigio literario, o el diálogo que era un género literario humanístico en la época del Renacimiento. Estos géneros literarios, sobre todo, la novela pastoril, sirvieron en cifras para entretenimiento de la clase cortesana de aquella época.



Además, la Pícaro Justina aporta una nueva dimensión al género picaresco: uso de la pícaro como protagonista y de los elementos burlescos y alegres para definir la vida picaresca como se titula su libro: Libro de entretenimiento de la pícaro Justina. Aunque, anteriormente, en la Vida del Pícaro o en algunos pasajes del Guzmán de Alfarache mencionaba la vida alegre de la picaresca, en la Pícaro Justina es donde se consolida este factor.

También la <<mascarada>> de la Pícaro Justina es una innovación que aporta al género picaresco situaciones simbólicas para reflejar problemas histórico-sociales de aquella época. En la Pícaro Justina, con el disfraz de la pícaro, se entreven numerosas menciones tocantes a la limpieza de sangre, los problemas de los conversos (judíos o moriscos), la honra exterior de la "apariencia", la mendicidad, el desengaño, la injusticia judicial, la denuncia del vicio de juego, la afición de las mujeres al afeitado y vestido, etc., que son casi siempre constantes en la novela picaresca, más adelante, explicaremos esto más detalladamente.

Aunque el Guitón Honofre, cuya fecha de composición es de 1604, es el primero que despierta en el público de principios del siglo XVII la conciencia del género picaresco, esta obra no se ha publicado hasta el siglo XX, y sólo había circulado en manuscrito entre un grupo de amigos de la Rioja, donde residía el autor Gregorio González. Por lo tanto la Pícaro Justina es la primera obra que contribuyó a difundir y generalizar el género picaresco, como lo indica el grabado de la nave picaresca en la portada de su edición

príncipe. A pesar del carácter paródico de la obra, López de Ubeda tenía una idea muy clara de cómo se tenía que desarrollar una obra picaresca:

vean que sois pícara de ocho costados, y no como otros, que son pícaros de quién te me enojó Isabel, que al menor ripi-quete de broquel, se meten a ganapanes. Una gente que en no hallando a alguien servir, cátales pícaro, y, puesto en el oficio, vive forzado y anda triste contra todo orden de picardía. Yo mostraré como soy pícara desde labinición (como dicen los de las gallaruzas), soy pícara de a macha martillo (p.171).

Incluso su nombre viene de la picardía:

Pero llamáronme Justina porque yo había de mantener la justa de la picardía, y Díez, porque soy la décima esencia de todos ellos, cuanto y más la quinta (p.173).

Con lo cual, debemos considerar la Pícara Justina dentro de la novela picaresca, por un lado, observando cuáles son sus elementos fundamentales que la incluyen en la picaresca, y por otro lado, cuáles son los elementos innovadores que se han atribuido al género.

Cuando la Pícara Justina apareció en 1605, sólo se habían publicado el Lazarillo de Tormes (1554), el Guzmán de Alfarache (1599 y 1604) y el Guzmán de Alfarache apócrifo (1602). En la actualidad, podemos hablar de un género "novela picaresca" y casi siempre juzgamos las obras según el concepto de la normativa del género picaresco. De allí decidimos si es o no la novela picaresca. Pero en aquella época, cuando López de Ubeda escribió la Pícara Justina más o menos en 1602 o 1604,<sup>(35)</sup> en realidad no tenía clara conciencia del

género, ni siquiera de la novela picaresca. Prácticamente sólo contaba con el Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán para concebir la conciencia genérica de la picaresca. Creo que tenemos que situarnos en aquella época, e intentar ver la obra desde la perspectiva de esos años para comprender mejor la novela. La Pícara Justina no ha hecho más que empezar a manifestar una reacción a la obra de Mateo Alemán, como él mismo había pronosticado en su prólogo al <<Lector>>, al principio de la Segunda Parte del Guzmán de Alfarache:

En lo mismo le pago siguiéndolo. Sólo nos diferenciamos en haber él hecho segunda de mi primera y yo en imitar su segunda. Y lo haré a la tercera, si quisiere de mano hacer el envite, que se lo habré de querer por fuerza, confiado que allá me darán lugar entre los muchos. Que, como el campo es ancho, con la golosina del sujeto, a quien también ayudaría la codicia, saldrán mañana más partes que conejos de soto ni se hicieron glosas a la bella en tiempo de Castillejo(36).

Como explica Francisco Rico, Alemán se refiere a "los muchos" que cree que van a imitar su novela y tratan de crear a un personaje como su Guzmán. Si alguien intenta abusar del "pícaro-atalaya" como Mateo Luján de Sayavedra con su Guzmán apócrifo, se haya preparado para desmentirle<sup>(37)</sup>. La Pícara Justina es uno de "los muchos" que imitan su novela y su protagonista, pero no tomando el nombre y el título como había hecho Mateo Luján de Sayavedra.

López de Ubeda elige la novela picaresca para entretener su narración. Pero, siempre teniendo en cuenta al Guzmán de Alfarache, por un lado, para imitarlo, y por otro, para burlarlo y parodiarlo. A partir de ahora vamos a ver cómo López de Ubeda utiliza el esquema de la novela picaresca para enviar un mensaje cortesano. Lo que se ve

aparentemente es la picaresca. La Pícara Justina funciona casi siempre en dos planos enfrentados: el que se dice / el que se hace; el que se ve / el que se esconde. Aunque su propósito literario es descifrar el ambiente cortesano y parodiar las convenciones literarias de aquella época, a través de la novela picaresca, el disfrazarse de pícara implica adoptar las actitudes y pensamientos conforme a los módulos picarescos.

En cuanto al uso de la **forma autobiográfica**<sup>(38)</sup> en la Pícara Justina, la mayoría de los críticos consideran que López de Ubeda no comprendía ni la forma autobiográfica. ni el punto de vista. Según Francisco Rico, la Pícara Justina se convierte en un puro molde carente de sentido desde un punto de vista narrativo:

en Lazarillo y Guzmán, la autobiografía, coherente con el designio realista y las diversas <<tesis>>, integraba todos los materiales (plan, carácter, estilo) en un punto de vista; en la Pícara Justina, carecía de función primaria y, por lo mismo que pronto se la descubría inútil, agravaba la falta de conexión de los ingredientes: era un mimetismo insustancial<sup>(39)</sup>.

Además, los estudiosos opinan que la Pícara Justina no tenía razón alguna para justificar el empleo de la forma autobiográfica. Pero con obras anteriores a la Pícara Justina -el Lazarillo, el Guzmán, la Segunda parte del Guzmán de Alfarache apócrifo, el Buscón y el Guitón Honofre- la forma autobiográfica se ha convertido en algo convencional y en el arquetipo genérico de la novela picaresca. Ya se había pasado la novedad de esta forma de escribir la vida en primera persona. Ahora, sólo quedan los problemas

derivados de esta forma autobiográfica.

Aparece la incongruencia de escribir la vida sin haberla finalizado, tal como lo menciona Ginés del Pasamonte en Don Quijote. Resulta evidente que se trata de una normativa bastante incoherente en la lógica literaria de aquella época. Por eso, después de la Pícaro Justina, en la siguiente novela picaresca, la Hija de Celestina (1612), se narra ya en tercera persona, excepto cuando Elena, en primera persona, habla a Montúfar de sus antecedentes familiares. En la novela picaresca posterior a la Hija de Celestina, La vida del escudero Marcos de Obregón (1618) de Vicente Espinel, se desarrolla la narración en forma de diálogo, que tiene lugar entre un ermitaño y Marcos de Obregón, en una ermita, durante un temporal.

No es que no hayan comprendido bien la forma autobiográfica, sino que se han dado cuenta de la incompatibilidad entre la forma autobiográfica y la narración de una vida no acabada. Por lo tanto, era necesaria una excusa para escribir la prolongación o continuación de la segunda parte o tercera parte que, en la mayoría de los casos, nunca cumplirían sus promesas. De este modo, los escritores posteriores querrán probar otro camino para narrar la vida de sus pícaros, que ha empezado a tener tantísimo éxito literario.

Así, López de Ubeda acepta la primera persona para su novela, pero lo que hace es añadir su originalidad a través de parodias:

Si Alemán puso todo su esfuerzo en armonizar elementos dispares, López de Ubeda los desarmonizó y no por casualidad, ni por impericia como novelista, sino con toda intención: fiel a su papel de chocarrero, buscó deliberadamente efectos de cacofonía artística. No es, pues, que no comprendiera el Guzmán; todo lo contrario: lo comprendía muy bien, sabía dónde

asentaba sus cimientos, y edificó su burlona réplica en otros semejantes, si bien mixtificados(40).

Así, para parodiar el Guzmán de Alfarache, que utiliza un "yo" para narrar su vida y su final arrepentido, López de Ubeda opta por la misma forma autobiográfica. De este modo, a fin de parodiar las vidas condicionadas por los factores hereditarios, es preciso que sea un pícaro o una pícara. Así, la forma autobiográfica es obligatoria para la Pícara Justina. Su manera de parodiar es como un movimiento de péndulo. Teniendo el mismo eje, así, en la Pícara Justina podríamos encontrar los mismos esquemas y módulos picarescos, pero interpretados al revés.

Entonces nos preguntaríamos, **¿por qué Justina ha escrito una obra picaresca? ¿Cuál es su intención al escribir la vida de una pícara?** El Lazarillo de Tormes lo había escrito para explicar el <<caso>> a <<Vuestra Merced>>. Por esta razón Lazarillo empieza a contar su vida desde el principio para que se comprenda su situación final. En cambio, Guzmán escribe su vida, sin que se lo haya pedido nadie. Sólo quiere escribirla como muestra de arrepentimiento, con el fin de explicar su situación final. Ambas obras tienden a justificar la situación última en la que se encuentran los protagonistas, de lo que resulta elemento importante el hecho de redactar una autobiografía. De este modo, al justificar su final, la novela queda cerrada, aunque Guzmán anunciara una Tercera Parte.

En cambio, en la Pícara Justina no hay razón por la que escribir su vida, ni tampoco por qué justificar su final. Aparentemente, sin embargo, la situación parece ser la misma que en el Guzmán

de Alfarache: una confesión general en la que está dispuesta a contar todo, por ignominioso que sea. Así nos hace suponer que está arrepentida como Guzmán:

Mas entended que no pretendo (como otros historiadores) manchar el papel con borrones de mentiras, para por este camino cubrir las manchas de mi linaje y persona; antes, pienso pintarme tal cual soy, que tan bien se vende una pintura fea, si es con arte, como una muy hermosa y bella;...(si es que mi historia ha de ser retrato verdadero, sin tener que retratar de lo mentido), siendo pícara, es forzoso pintarme con manchas y mechas, pico y picote, venta y monte,... (p.90-91).

Pero conforme se desarrolla la narración, aparece la razón de su confesión general; parodiar la sinceridad de conversión de Guzmán:

Si yo quiero, después de haber sido ladrona del tiempo, predicar al pie de la horca, ¿quien me puede condenar, si no es algún sin alma, que no quiere escarmentar en cabeza ajena? (p.98).

No predico ni tal uso, como sabes, sólo repaso mi vida y digo que tengo esperanza de ser buena algún día y aun alguna noche, ca, pues me acerco a la sombra del árbol de la virtud, algún día comeré fruta, y si Dios me da salud, verás lo que pasa en el último tomo, en que diré mi conversión (p.494)<sup>(41)</sup>.

Por supuesto, nunca escribió este último tomo; o, si se escribió, no tenemos noticia de su existencia. Habla de un arrepentimiento que no existe. Solamente repasa su vida, con la esperanza de ser buena algún día. Cree que con arrepentirse en el último momento de su existencia puede ser perdonada para siempre, a pesar de haber pecado toda la vida. No puede burlarse más claramente del Guzmán de Alfarache. Guzmán, a pesar de su infamia familiar y su

conducta imperdonable, se ha salvado de su pecado. Al final del relato, Guzmán está totalmente arrepentido. Pero no sabemos si su conversión es verdadera o no. ¿Un hábito adquirido durante toda la vida puede desaparecer de repente? Podrá caer otra vez en el pecado, como ha ocurrido durante el curso de su vida. A lo largo del relato, Guzmán recibe la gracia de Dios, lo reconoce y promete ser bueno. Sin embargo, en la primera ocasión que se le ofrece, vuelve a robar o estafar. Ha caído hasta en la vileza de prostituir a su propia mujer para ganarse la vida y vivir a todo tren. Un hombre no puede caer más bajo.

Así, su propósito de escribir la vida de una pícara es desengañarnos del Pícaro, imitando la estructura y método del Guzmán de Alfarache, y enfrentando la pícara con el pícaro.

Además de este propósito de parodiar el Guzmán de Alfarache, tenemos otra parodia, las convenciones literarias de aquella época:

Pretende parodiar las narraciones de asuntos hagiográficos y las populares vidas de pecadores arrepentidos, así como burlarse de toda una amplia literatura emblemática, para lo que López de Ubeda necesita servirse de los principios estructurales de una y otra formas literarias. Igualmente, es perceptible la parodia que se realiza de toda una literatura de carácter ascético, prodigando <<aprovechamiento>> de moralidad más que dudosa y sembrando burlescas admoniciones a lo largo y ancho de la novela, reforzando su objetivo con anotaciones marginales de chispeante contenido. Pero la parodia más evidente se refiere, sin duda, al naciente género de la novela picaresca y, concretamente, al Guzmán de Alfarache(42).

Aparentemente, la Pícara Justina parece ser una especie de saco donde caben todas las cosas. Con el pretexto de escribir la vida



de una pícaro, López de Ubeda recoge todos los materiales literarios para parodiarlos más tarde. Sobre todo, está en contra del concepto de la retórica de aquella época. Antonio Rey Hazas, que ha observado y comparado minuciosamente las obras de Retórica de aquella época y la Pícaro Justina, opina que es una sátira <<hacia las enseñanzas retóricas y hacia las misceláneas que se sirven de esas prácticas escolares para realizar la composición de materiales>>(43).

El ideal estético de la Pícaro Justina va directamente en contra de todas las normas admitidas por los retóricos. Los retóricos defienden la unidad de tema, fin y concepto del discurso y atacan a los que componen sermones impregnados de fragmentos heterogéneos; normas que la Pícaro Justina incumple deliberadamente. Poner índices y otras normas retóricas acerca de cómo dividir en partes una obra son también mofadas. La Pícaro Justina se nos presenta distribuida en una exagerada división en libros, partes, capítulos y números, llena de anotaciones marginales, salpicando la narración de una pedantesca erudición, además de añadir extraños encabezamientos versificados e inadecuadas terminaciones de los <<aprovechamientos>>.

Según los retóricos, los argumentos o las sentencias deben estar basados en opiniones fiables, de autoridades respetadas, pero la Pícaro Justina se sirve de argumentos totalmente risibles, apoyados por el chiste, la ironía y las mitologías burlescas, sin ninguna base autorizada.

Para los retóricos y escritores de su tiempo la narración debía ser siempre breve, clara y verosímil. Pero lo que hace López de Ubeda es amontonar los episodios heterogéneos, hablar con doble sen-

tido, ambigüedades y juegos de palabras, conceptismos y culturanismos, impidiendo en todo momento una interpretación unilateral del texto. A él le importan más las digresiones que la narración, hasta convertirla en una miscelánea, en la que poesías, cuentos, facecias, emblemas, mitos, etc., ocupan más de la mitad de la obra.

Por otro lado, la verosimilitud de la narración está en juego. Aunque al principio del relato ha dicho que va a narrar su vida con toda la verdad, a lo largo de la obra, vemos por algunos fragmentos que hay algunas cosas que se omiten: <<gustaba mucho de platicarme todos estos ejercicios que he referido y otros que callo>> (p.213).

Justina identifica la verdad con lo útil, por lo tanto, ella utiliza la mentira en cualquier caso que convenga a su interés, disfrazando la verdad. Aprovecha su condición de mujer con el carácter inconstante y mentiroso, según le atribuye la tradición de la misoginia:

A que nadie se espante si nos viere a las mujeres fingidoras, disimuladas, recetistas, bismadoras, saludadoras, y todo sobre falso, que todo es heredado, y más que yo me callo (p.564).

Ahora veremos qué entiende Justina por la verdad:

Ya yo le tenía acreditado con la mesonera y díchole, a lo menos mentídole, dos o tres curas milagrosas que había hecho en mi pueblo, y que nunca hombre que él curase se murió. Todo verdad lisa, que eso de verdad siempre me precié de ella (p.567).

Quiero confesar una verdad, aunque no la doy de diezmo, que según son pocas entre año, más gana conmigo el alcabalero de las mentiras, que el dezmero de las verdades (p.578).

A López de Úbeda no le importa nada la verosimilitud de la narración, con tal de que pueda parodiarla, con lo cual la narración se ve interrumpida continuamente por las digresiones, cuentos y facecias con finalidad satírica.

La <<Introducción General>> de la Pícara Justina es, por un lado, una parodia del exordio retórico, donde Justina muestra un conocimiento de las normas retóricas en contra de la captatio benevolentiae, infringiendo la exigencia de brevitas, claritas y probabilitas de la narración, según la norma retórica. Por otro lado, nos da una imagen general de Justina, a través del monólogo que entabla la protagonista con la pluma, la tinta y el papel que se necesitan para escribir. Las describe según las normas retóricas, pero parodiándolas, como lo había hecho con el Guzmán de Alfarache:

que le doy licencia para que se alabe de que, sin saber lo que ha hecho, me ha hecho sacar del arca un celemin de rethórica, porque, con atravesármeme en la pluma y discurrir los símbolos de el pelo y de los pelones, he tenido buena ocasión para pintar mi persona y cualidades, lo cual es documento rethórico y necesario para cualquier persona que escribe historia suya o ajena, pues debe en el exordio poner una suma del sujeto cuya es, describiendo su persona y cualidades, en especial aquellas que más a cargo suyo toma el historiador. De manera que mi pluma aprovechándose de sola la travesía de un pelo, ha cifrado mi vida y persona mejor y más a lo breve que el que escribió la Iliada de Homero y la encerró debajo de una cáscara de una nuez (p.103).

Debajo de estas parodias contra las convenciones literarias de su época (el Guzmán de Alfarache, en cabeza, la Retórica, la literatura ascética, etc.) se entreteje otro argumento cortesano, a través de las aventuras de la pícara. Marcel Bataillon, que ha

explicado detalladamente las circunstancias históricas de la Pícara Justina en la época de Felipe III, nos da la clave para interpretar mejor esta obra. Sin embargo, Bataillon realiza una crítica demasiado rígida, excluyendo esta novela de la picaresca, por interpretarla como una <<máscara a lo pícaro>> que estaba de moda en aquella época.

La Pícara Justina es como un rompecabezas que resulta difícil resolver de una sola vez. Sin embargo, si observamos bien esta interpretación histórico-alegórica, en el fondo lo que se descubre es una crítica contra los principios ideológicos imperantes en la sociedad de su tiempo: la limpieza de sangre, el intento de ascenso social, la sátira a la justicia, el mesonero y la mendicidad, el problema de la convivencia entre los tres razas, -judíos, moros y cristianos-, la misoginia, el determinismo de linaje vil del antihéroe, etc., en resumen se trata de la misma temática que ya hemos estudiado anteriormente al tratar de la picaresca.

En cuanto a la **dura crítica de la realidad social** de aquella época, La Pícara Justina también sigue los modelos picarescos. Lo que pesa más es la **apariencia de honradez, relacionada con el problema de la limpieza de sangre**, un tema muy repetitivo.

A lo largo del relato, podemos encontrar esa obsesión nobiliaria, incluso en la misma protagonista. La Pícara Justina es una dura crítica a esa sociedad que sufre la doble identidad: la realidad y la apariencia. En el Libro Primero, Justina recuerda un cuento de un sastre, natural de la provincia de Picardía, que se había hecho rico pidiendo limosnas en la romería, y puso en la portada de su casa un enorme escudo de piedra para aparentar su

hidalguía. A través de este cuento, Justina critica duramente la "manía nobiliaria" de los españoles de su sociedad, y también la falsa mendicidad como grave problema social. Así, con la ocasión de hablar de sus orígenes, Justina ridiculiza sarcásticamente las pretensiones de hidalguía que obsesionaban a todos los miembros de la sociedad de aquel momento:

Así que todos se salen con poner las armas que pueden pagar, en especial los que son de la mi provincia de Picardía... Pues, ¿qué en este tiempo, en el cual en materia de linajes hay tantas opiniones como mezclas? Verdad es que algún buen voto ha habido de que en España, y aun en todo el mundo, no hay sino solos dos linajes: el uno se llama tener, y el otro, no tener. Y no me espanto, que la codicia del dinero es mondonguera y hace morcillas de sangre de toda broza, por ser toda de un color (p.165-166).

El dinero mezcla los linajes de tal manera que no hay modo de diferenciarlos, de ahí que aparezcan confundidos nobles y plebeyos, cristianos nuevos y cristianos viejos. Pierden sentido de las ostentaciones nobiliarias y la limpieza de sangre. López de Ubeda se ríe y ridiculiza los estatutos de limpieza de sangre y las pruebas de hidalguía, de manera que la Pícara Justina es una crítica de la situación ridícula y paródica de la sociedad española de su época, como otras novelas picarescas.

También en el episodio de <<De los trajes de montañeses y coritos>><sup>(44)</sup> parodia implícitamente, pero duramente, las pretensiones nobiliarias.

Bajo el disfraz de rústicos labriegos asturianos se esconde un grupo de cortesanos. Van desnudos y sin sombreros, pero regresan enrollados en paño y con sombrero, porque la <<Isla de los Sombre-

ros>> es la propia Corte, donde se otorgan los títulos de <<Grande>>. Del mismo modo, el paño significa el hábito de las órdenes militares de Santiago, Calatrava o Alcántara, por lo que la <<Isla Pañera>> es también la Corte.

Por otro lado, la <<Isla del Cuerno>> implica la realidad desvergonzosa que tenía que aceptar el sacrificio del honor conyugal para obtener los hábitos. De este modo, la espada de madera que llevan estos asturianos representa el aceptar su deshonor matrimonial. Como no pueden vengar el agravio, llevan espadas de madera, y no de hierro.

Por otra parte, Justina se disfraza de **mendigo** para comprar un joyel de oro. Ella pide limosna no por necesidad sino por satisfacer su capricho. De este modo, burla al Guzmán de Alfarache, otra vez mostrando la superioridad de Justina sobre él, porque ella pide limosna para comprarse una joya de la que se ha encaprichado, mientras que Guzmán pide por pura necesidad. Justina no necesita limosna para sobrevivir, a ella le sobra el ingenio para sobrevivir, sin acudir a la mendicidad.

En este número de <<la romera envergonzante>>, López de Ubeda pretende dirigir su dardo hacia los falsos pobres que eran causa de preocupación social para los moralistas de su tiempo. Los reformadores españoles, por ejemplo, Luis Vives, fray Juan de Medina, fray Domingo Soto, Cristóbal Pérez de Herrera, etc. alzaron la voz para reformar la mendicidad y recuperar brazos inútiles. El Guzmán de Alfarache también participa de este deseo de reforma con su pícaro-

mendigo para denunciar la falsa mendicidad. Podemos ver también la persecución a los vagabundos y mendigos en el Lazarillo de Tormes:

Y fue, como el año en esta tierra fuese estéril de pan, acordaron el Ayuntamiento que todos los pobres extranjeros se fuesen de la ciudad, con pregón que el que de allí adelante topasen fuese punido con azotes. Y así, ejecutando la ley, desde a cuatro días que el pregón se dio, vi llevar una procesión de pobres azotando por las Cuatro Calles(45).

En el Libro Tercero, de <<la Pícara pleitista>>, Justina **denuncia la injusticia y el lento proceso del pleito:**

Dios nos libre de pleitar en pueblos chicos, donde hace la cabeza del proceso la envidia; el proceso, el soborno; los autos, la afición; la apelación, la del alcalde; la recista, solturas y, sobre todo, el dinero (p.631).

Por esta causa, Justina va a Rioseco a seguir el pleito en fase de apelación. Marcel Bataillon<sup>(46)</sup> nos explica detalladamente en su libro que Rioseco es Madrid. El cauce seco del Manzanares fue una burla muy extendida y común entre los poetas satíricos de la Corte. Además no hubo <<audiencia>> en Medina de Rioseco y la expulsión de los moriscos no afectó tampoco a esta población sino a Madrid.

Cuando Justina estaba en Medina de Rioseco, vivía con una vieja morisca en una morería. De este modo, se opone a la **preocupación por la honra externa y social** que preocupaba tanto a los españoles de su momento, presentándose como nieta de la vieja morisca para heredar su hacienda. Era un cuadro típico del siglo XVII: los que se obsesionaban con los mil obstáculos puestos en su camino hacia los honores nobiliarios por la tiranía de la limpieza de sangre. Por lo tanto disimulaban sus antecedentes sospechosos, nadie osaba

presentarse o declararse como descendiente de judío o morisco. Pero nuestra Justina, con su misión de satirizar la doble realidad de su tiempo, se ríe de todos, declarándose como heredera de la vieja morisca:

Llamé algunas vecinas, y todas decían que para ser una santa no había tenido otra falta sino haber sido desconversable. No me dio poco gusto este conque, porque con él me persuadí que era fácil persuadirles lo que les era difícil de averiguar, conviene a saber: que yo era nieta de la difunta y traída sólo para heredera. A las vecinas no les iba nada, y así me creyeron, de modo que me sobraba testigos para probar cuanto quisiera (pp.664-665).

Incluso, Justina obliga a una amiga de la morisca difunta, quien sabe su engaño, a no revelar su trama:

Entre la hacienda que había en casa, encontré dos obligaciones: una, contra una morisca muerta, y otra contra otra viva, la cual yo conocía y aun la temía, porque ésta sabía muy bien yo no era nieta de la vieja, sino que todo era trama, y para que no me descubriese, usé de este ardid.

Yo le dije: -Hermana, veis aquí una obligación de seis mil maravedís que debéis a mi abuela. Ella me la dio y entregó para que cobrase de vos, pero creed que yo no os he de dar pena, porque espero que me hareis merced en otras cosas (pp.677-78)

Como hemos visto hasta ahora, la Pícara Justina es una parodia literaria y social del siglo XVII, debajo del disfraz de la estructura y de la temática de la novela picaresca. López de Ubeda escogió este género naciente, con muchísimo éxito y aceptación en sus días, con el objetivo de divertir a los cortesanos, los únicos capaces de comprender y descifrar este difícil y complicado mensaje.

Como casi todos los prólogos del Barroco, la Pícara Justina también tiene dos prólogos: uno, <<Prólogo al lector>>, contradic-



torio y paródico, que se dirige al lector capaz de entender sus intenciones ocultas; otro, <<Prólogo Sumario>>, donde da unas informaciones anticipadoras sobre la protagonista al lector ignorante que sólo podrá ver las aventuras de la pícara. De este modo, todo el relato se entreteje en dos direcciones: unos mensajes velados que facilitan y dotan de satisfacción y entretenimiento a los cortesanos discretos, y las aventuras de la pícara que dejan desconcertante al lector ignorante. A lo largo de todo el relato, Justina critica descaradamente la ignorancia del vulgo y sus envidias, que proceden de la incapacidad de comprenderla:

Así pienso que, cuando yo más me encumbrare en el nido de la altísima elocuencia, cuando más levantara el estilo sobre las nubes de la retórica, entonces el villano y terrestre vulgo hará alas de la envidia y veneno de la murmuración, y querrá, como el dragón, oprimir los polluelos de mi entendimiento, que son mis conceptos y discursos ingeniosos (p.123).

No hablo con los necios, que para ser oidores de mi sala, a los tales cuéntolos por sordos, y aun ternía a gran merced si para en caso de leer fuesen ciegos, que desta suerte pensaría que, siéndolo, me serían más aceptas las oraciones que me rezasen a cierra ojos, que con ellos (p.125).

que con los discretos hablo bien, y con los necios hablo en necio para que me entiendan (p.127).

El Libro de entretenimiento de la pícara Justina necesita un lector discreto que pueda saber divertirse y entretenerse con su narración, que pueda entender la parodia literaria y social del Barroco, en resumen, que puedan reírse juntos. La verdadera finalidad de esta obra es el entretenimiento, sólo dirigido a los discretos, como lo confirma el título de este libro.

La **ascendencia**, plenamente marcada por la vileza de su linaje y persona, sigue también el esquema del Lazarillo de Tormes y del Guzmán de Alfarache. Sin embargo, la pícara Justina empieza a narrar desde el momento de nacer, pero queriendo volver al vientre de su madre, por tener frío, sin mencionar a sus antepasados. Con la aparición del licenciado Perlícaro, se interrumpe la narración. Entonces Perlícaro, fisgón y pícaro, burla la intención de Justina de escribir la vida de un personaje tan ínfimo, con sus nada lisonjeras alusiones al abolengo de la escritora, además de criticar la falta de retórica de la historia de Justina:

¿en qué ley de historia trágica halló voarced que se puede empezar un libro sin prólogo, ni capítulo sin título? Este capítulo ¿cómo puede ser capítulo sin cabeza? Este libro ¿cómo lo puede ser sin título, prólogo, ni sobrescrito? ¿Es este, acaso, el original del libro de los naipes? ¿Ella es la humanista?... (p.140).

Aunque Perlícaro ha puesto furiosa a Justina, llamándola puta, pícara, bruja y vieja, Justina decide aprovechar el consejo de Perlícaro para escribir mejor su historia y contarla desde su abolengo familiar:

será bueno aprovecharme del consejo que me dio, diciendo que para que mi libro no fuese hombre sin cabeza ni madeja sin cuenda, contase mi abolengo (p.162).

Sin embargo, al empezar a hablar de su ascendencia, le preocupa cómo hacerlo: contar la verdad a su gusto o adornarla con atributos nobiliarios, según era costumbre en la época. Justina opta por escribir la verdad, pero no sólo se limita a hablar de sus padres, sino de los abuelos, bisabuelos y hasta tatarabuelos,

paternos y maternos, respectivamente. Justina hiperboliza la mancha de su linaje y hasta se enorgullece de él, para insistir en que ella es la pícara de quinta esencia y fundadora de la picardía desde su sangre:

pues para fundar su intento, debe probar que la picardía es herencia; donde no, será pícara de tres al cuarto (p.167).

La manera de escribir la novela picaresca de López de Úbeda es exagerar y extremar el aspecto propiamente picaresco: el determinismo de la herencia y el aspecto negativo del ambiente. Además Justina se enorgullecerá no sólo de su abolengo, sino también de sus acciones picarescas más descaradas. En la Pícara Justina se premia el cinismo y el sarcasmo. La descripción del cadáver de su padre es un claro ejemplo de su humor negro, que, a veces, supera la caricatura de Quevedo:

Y como le pareció que no hacía caso dél ni de cuanto le decía, afrentóse, y en venganza le asió de una oreja; y viendo que perservaba en su obstinación, sacóla con raíces y todo y trasplantóla en el estómago. Con todo eso, por si era sordo de aquel oído, acudió al otro, acordándose que suele ser respuesta de discretos: a esotra puerta, que ésta no se abre. En fin, acudió a la otra oreja, hizo su arenga y la misma diligencia. El perro debió de hacer su cuenta: <<éste está muy muerto y mis amas muy vivas; yo muerto de hambre y ellas de boda. Así que, ¿sin mí hacen la boda? pues yo haré la mía sin ellos>>. Y, pardiez, dióle de tajo y destajóle el cuerpo y cara, de modo que no le conociera el mismo diablo con ser su camarada (p.224).

Su madre muere ahogada con un trozo de longaniza en la garganta. Pero lo único que sintió la protagonista de la muerte de su madre es el olor a longaniza que impregna la casa. Nada más. Estas descripciones sarcásticas y burlescas son las que van a marcar el

estilo de la Pícara Justina. Otro ejemplo es la animalización de los personajes para describirlos más dramáticamente: <<mis abuelos machunos y hembrunos>>(p.173).

Debido a sus antepasados conversos, titiritero, tropelista, tamboritero, barbero y mascarero, Justina hereda el carácter de parlona, loca salteadora, brincadera y gaitera. De su padre mesonero, Diego Díez, hereda toda su capacidad para la trampa y la estafa para engañar a los clientes, y de su madre, el arte de seducir a los hombres. De este modo, Justina se ha convertido en la quinta esencia de la pícara: ejemplo de la vida alegre de la picaresca, el anti-honor, la delincuencia (robo o estafa) y el uso de la atracción sexual, a la que posteriormente añadirá el ingenio innato de pícara que superará a todos.

En el texto, aparentemente, Justina se mantiene intacta hasta el matrimonio. Además, siempre está orgullosa de su virginidad. Cuando los estudiantes le raptan para violarla, protesta así:

Dígame, muy infame, ¿párecete que mi entereza, guardada por espacio de dieciocho años (que tantos hago a las primeras yerbas), es bien que se consuma a humo muerto... (p.302).

Sin embargo, en la <<Introducción General>> Justina se presenta como una perlona que ha sufrido una enfermedad venérea, sugiriéndonos su profesión de prostituta:

porque quien me ha dado seis nombres de P, conviene a saber: pícara, pobre, poca vergüenza, pelona y pelada, ¿qué he de esperar, sino que como la pluma tiene la P dentro de su casa y el alquiler pagado, me ponga algún otro nombre de P que me eche a puertas? Mas antes que nos pope, quiero soplarle, aunque me llamen soplona (p.104).

Incluso Justina se considera a sí misma <<hija de Celestina>> y declara explícitamente su calidad de prostituta. Pero ella no cuenta esta profesión como una aventura propia, porque lo hizo bajo el amparo de su madre:

Paréceme que te leo los labios, hermano lector, y que me preguntas y me mandas que te diga muy en particular el discurso de mi vida y aventuras del tiempo que fui mesonera con tutores y viví con mi madre. ¡Oh necio quien tal preguntas! ¡Qué vida quieres que cuente, sabiendo que bailaba al son que me hacía mi madre? Ea, déjame, no me importunes, ¡gentil disparatón! No pienses que lo dejo porque es de echar a mal, que cosas hice que pudieran entrar con letra colorada en el calendario de Celestina, pero no quiero que se cuente por mío lo que hice a sombra de mi madre (p.235).

Así teniendo en cuenta los dos niveles de desarrollo de la historia de Justina: uno que se dice y otro que se hace, debemos captar el verdadero sentido de su disimulo. Así, la doble personalidad de la pícara implica una dura crítica contra la sociedad española de su época, porque supone que lo importante en ella no es la vida honesta, sino la apariencia de honradez:

Es decir, como quiera que la clave del sistema social-moral radique en la apariencia que se ofrece, y no en la realidad misma, Justina lo parodia, aparentando una pureza y una hidalguía que contradice constantemente su realidad. De ahí que se cuide, llevada de su intencionalidad burlesca, de sugerir con claridad dicha realidad(47).

Al acabar de hablar de sus antepasados y la muerte de sus padres, Justina está preparada para emprender **las aventuras y vida alegre de la picaresca**. A diferencia de los pícaros, en la Pícara

Justina no se sucede la temática "mozo de muchos amos", y tampoco existe la lucha contra el "hambre" para sobrevivir. Para ella servir a amos va contra la vida libre y alegre de la picaresca, por lo tanto, Justina aparece como alguien que ha reclamado ser pícara de verdad, rechaza servir, según hemos visto en la cita anterior. Su gran afición es bailar y andar, para que su vida sea <<una mina de gusto y libertad>> (p.250).

De este modo, la alegría de la Pícara Justina se enfrenta con la seriedad del Guzmán de Alfarache. Tanto Guzmán como Justina se mueven por su inclinación. Sin embargo, son muy pocas las veces en que Guzmán da la impresión de haberlo pasado muy bien por su burla. En el Guzmán de Alfarache, a cada robo o burla, siempre le acompaña después un sentimiento de arrepentimiento, desengaño y la promesa de conversión. En la Pícara Justina no existe este sentimiento de culpabilidad, sino orgullo de haber superado a los demás, con su ingenio y táctica.

Ella disfruta realmente con sus burlas crueles: así se aprecia, por ejemplo, con la burla que ha hecho al barbero Bertol, sin ningún motivo de venganza, sino sólo para divertirse, comparándole continuamente con un burro. Justina pide al barbero que vaya a un mesón donde ella había pasado las noches anteriores y busque allí un cesto con unos "favos" de miel que está debajo de la cama. Pero resulta que ella no había pagado la habitación y el cesto que estaba debajo de la cama era un cestillo de la huéspeda que Justina había usado como bacín. Al final el pobre barbero tuvo que pagar la habitación y el cesto de la huéspeda, con la ducha gratis de

excremento:

El pobre, por defender el cesto y los favos putativos, no sé cómo se fue, que, queriéndole encorporar consigo, se le trastornó el cesto con todo el matalotaje, y se puso de lodo, vestido, manos y hocicos. El olor no era el mejor del mundo, el disgusto no poco, y todo lo pasara el estudiante si la rabia de la mesonera no fuera tan inexorable y furiosa (p.514).

Como Justina ha declarado que <<la picardía es herencia>>, gracias a su abolengo "alegre", "parlero" y "festivo", Justina es el prototipo de la alegría. No siente miedo ante nada. Todo lo convierte en burla y risa, incluso en el episodio en el que es raptada por los estudiantes. La dimensión festiva y alegre es inseparable de la vida picaresca. Aunque en el Guzmán de Alfarache ha aparecido la exaltación de la vida libre de la picaresca, es en la Pícara Justina donde se asienta este aspecto optimista de la vida picaresca en el género, a través de la continua insistencia en esta vida sin sujeción a ningún amo:

Colegirás de mi leyenda que soy moza alegre y de la tierra, que me retoza la risa en los dientes y el corazón en los hijares, que soy moza de las de castañeta y aires bola... (p.184).

Es esta condición la que le empuja a salir de su casa. Su deseo de bailar y andar de romerías para divertirse. La primera romería fue en Arenillas, donde le ocurrió el rapto por los estudiantes para violarla, pero ella los vence con su ingenio. A causa de esta burla, a Justina le llaman <<la mesonera burlona>> o <<la villana de las burlas>> (p.335).

Entonces, ufana de su victoria decisiva, con el deseo de

ser ciudadana, quiere ir a León para probar si le conviene la vida ciudadana. En general, los pícaros sufren, en su primera salida, un desengaño que les permite despertar de la inocencia en que estaban hasta entonces. Lazarillo, que era ingenuo al principio, se convierte en malicioso para enfrentarse con el mundo hostil. En el Guzmán de Alfarache, Guzmán despierta de su inocencia después del duro desengaño y de comprobar que el mundo es hostil para un insignificante muchacho como él que tendrá que sobrevivir gracias a su ingenio. Desde entonces, Guzmán o Lazarillo intentan sobrevivir a cualquier costa. Sin embargo, Justina no necesita esta etapa de "despertar", por que es una pícara por los ocho costados, desde su nacimiento, de aquí, que se jacte de su superioridad sobre Guzmán, quien necesitaba un desengaño previo para despertarse.

Ahora Justina quiere emprender un viaje más atrevido y lejos de su pueblo. Sin embargo esta decisión no se produce tras el desengaño, sino después de una victoria absoluta:

Y todo esto vino de que, como dije, la pasada victoria sacó mis pensamientos de quicio y mi persona de mi estado..., se me puso en la cabeza salir de aldeana y montañesa y dar de súbito en ciudadana. Resolvíme en dar una pavonada en la ciudad de León, por ver si se me pegaba en ella algo de lo civil, ya que de lo criminal yo era maestra (p.355-356).

Desde entonces, el escenario cambia del pueblo montañés a la ciudad, donde podemos ver las estafas y robos más descarados de Justina. A partir de esta etapa, Justina se obsesiona por el dinero, moviéndose por la codicia y la inclinación traviesa que son los mayores motivos de la "delincuencia" de los pícaros.



Otra razón para su salida es buscar un marido noble, una manera válida para conseguir el **ascenso social**. Justina, sintiéndose superior a las demás, se cree que es una dama y quiere buscar un marido que le corresponda. En el Segundo Libro, cuando Justina va a la romería, había un baile de campesinas, pero ella, a pesar de que le gusta bailar, no participa en este baile, porque no es como las demás campesinas:

Ya yo era dama; ya las cosas de montaña y de Mansilla, que todo es uno, me olía a aceite de alacranes;... (p.354).

Mis hermanas me ayudaban poco, antes creo que ellas descomponían la paz y armaban las pendencias, y sabido el porqué, no era otro sino que me olían dama y orgullosa de condición y no podían llevar mis cosas (p.628).

Mi presunción no era poca, pues casando con hijo de algo, había de salir de la nada en que me crie (p.725).

Cuando sus hermanos la riñen de que ella es libre y pieza suelta, ella les responde así:

¿Qué sabés Vosotros si con esto granjearé yo un casamiento con que honre a mi linaje y sea nuestro meson casa solariega, y se llama la casa de los Dieces o de los Justinos? (p.626).

Después de rechazar a tantos pretendientes, ella ha elegido el peor y, al fin, se casa con un hombre de armas, pobre, jugador y muy amigo de mujeres, pero lo bueno de él es que es hidalgo: <<Era mi marido lozano en el hecho y en el nombre, pariente de algo y hijo de algo,...>> (p.721). Este es el castigo final correspondiente a la etapa final de los pícaros. Aunque, aparentemente no es un castigo cruel, como podían ser las galeras, Justina recibe un escarmiento al casarse con el peor de todos.

Este "sentimiento de superioridad sobre los demás" es también común con otros pícaros. Por esta razón los pícaros casi siempre se colocan un paso más atrás, para criticar a los demás. Cuando los pícaros tienen alguna tacha, los demás también la tienen. Nunca son responsables, ni tienen la culpa, sino la tienen los otros. Justina, siguiendo este procedimiento, nunca comete falta alguna, sino que son los otros los que la critican, porque la envidian:

Es ordinario (en) gente de condición villana perseguir las personas de buen entendimiento... Es muy propio de ignorantes envidiar a los sabios, y todo menesteroso tiene envidia de aquello que no tiene (p.629).

Tras todo esto, creo que podemos considerar el Libro de entretenimiento de la pícara Justina como una novela picaresca. Con la innovación de introducir a la mujer como protagonista de la picaresca. También altera otros aspectos típicamente picarescos: el hambre y el mozo de muchos amos. En la Pícara Justina la delincuencia o el robo no pasa de burla o de pequeña cantidad sin importancia, a diferencia del Guzmán de Alfarache. Sin embargo, se insiste en el carácter alegre y festivo de la picaresca, lo más importante aquí es el entretenimiento. Por eso, las estafas o los robos sólo sirven de base para montar las burlas. En los demás aspectos, Justina encarna perfectamente la infamia del antihéroe y cumple debidamente la estructura formal y temática de la novela picaresca.

## 2. LA HIJA DE CELESTINA (1612)<sup>(48)</sup>

### 2.1. EL AUTOR Y SUS OBRAS

Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo fue un escritor que experimentaba nuevos caminos, que intentó renovar, constantemente, la novelística española de su época, dotándola de originalidad. Aunque sus obras tuvieron poco éxito y él fue olvidado pronto, Salas Barbadillo fue considerado el mejor novelista español de su momento, tras Cervantes.

Los datos biográficos de Salas Barbadillo (1585-1635) no son muy abundantes<sup>(49)</sup>. De algunos de ellos nos informa él mismo en su obra Coronas del Parnaso y platos de las musas (1635). Nacido en Madrid, el mayor de ocho hermanos de una ilustre familia venida a menos, estudiante de Derecho Canónico en Alcalá de Henares y en Valladolid, ejerció la profesión de "agente de negocios para Nueva España", heredada de su padre, tras su muerte, ocurrida en 1603. Sin embargo, a causa de sus tempranas y profundas vocaciones literarias, Salas casi nunca se dedicó a su trabajo, sino a escribir y relacionarse con los círculos literarios de su época. En las Coronas del Parnaso Salas confiesa a Apolo que, ante su llamada artística, no tuvo más remedio que acudir: <<y aunque se me han seguido continuos trabajos y molestas miserias, nunca pude arrepentirme de tan gloriosa elección>><sup>(50)</sup>. Pero Salas Barbadillo no sólo llevaba una vida literaria, sino también una vida libertina y aventurera, por la que fue

dos veces desterrado de la Corte. A pesar de su febril actividad literaria, Salas Barbadillo fue incapaz de buscar un mecenas para aliviar su precaria situación económica. Su vida, amargada por la dificultad económica, acabó en 1635, tras quedarse sordo.

Como escritor, Salas Barbadillo se mantuvo siempre en estrecho contacto con los ambientes literarios de su tiempo. Figura entre los fundadores de la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento, o del oratorio del Olivar (1608) en la que participaban también Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Espinel y Quevedo. Además, fue uno de los miembros asiduos de las academias Selvage (1612-1614) y de Francisco de Medrano (1616-1620), donde también coincidió con la mayoría de los escritores de primera fila<sup>(51)</sup>. Debido a estas tempranas actividades literarias, anteriores incluso a la publicación de su primer libro, Salas escribió algunos poemas preliminares de elogio al Viaje entretenido (1603) de Agustín de Rojas, a El Peregrino en su patria (1604) de Lope de Vega y al Juramento del príncipe Don Felipe (1608) de Vélez de Guevara; en 1613 Cervantes cogió a Salas Barbadillo para suscribir la aprobación de las Novelas Ejemplares.

Salas Barbadillo fue un escritor prolífico: no se limita a un solo género, sino que practica casi todos los géneros literarios de su tiempo: poemas, novelas, sátiras y teatro. Fue un experimentador incansable, siempre a la búsqueda de los modos más originales para sus obras. Una de sus características es el hibridismo de varios géneros literarios, como nueva fórmula literaria. Salas

nunca publicó su teatro por separado, sino que lo intercala en sus obras narrativas: La comedia de los prodigios de amor fue incluida en la segunda parte de El Caballero puntual; La Victoria de Francia y España y El galán tramposo y pobre se hallan en las Coronas del Parnaso; El gallardo Escamarrán figura en Pedro de Urdemalas.

Sus obras publicadas se concentran desde 1612 hasta 1625, diez años antes de su muerte, y, sobre todo, en los años 1620 y 1624: la mayoría de ellas son narrativas con un marco italianizante. A continuación, las indicaremos en orden cronológico para así ofrecer una perspectiva completa de su producción<sup>(52)</sup>:

- La Patrona de Madrid (Madrid, 1609): poemas
- La Hija de Celestina (Madrid, 1612): novela picaresca
- El caballero puntual (Madrid, 1614): novela cortesana
- Corrección de vicios (Madrid, 1615): novela cortesana
- Rimas Castellanas (Madrid, 1618): colección de poesías
- Segunda Parte del caballero puntual (Madrid, 1619): novela cortesana
- El sagaz Estacio (Madrid, 1620): novela dialogada
- El caballero perfecto (Madrid, 1620): novela cortesana
- El sutil cordobés Pedro de Urdemalas (Madrid, 1620) novela dialogada
- Casa del placer honesto (Madrid, 1620): novela cortesana
- La escuela de Celestina (Madrid, 1620): novela dialogada
- El necio bien afortunado (Madrid, 1621): novela cortesana
- La sabia Flora Malsabidilla (Madrid, 1621): novela dialogada

- El cortesano descortés (Madrid, 1621): novela dialogada
- Fiestas de la boda de la incansable malcasada (Madrid, 1622)  
novela cortesana
- Don Diego de Noche (Madrid, 1623): novela cortesana
- La estafeta del dios Momo (Madrid, 1627): novela cortesana
- El curioso y sabio Alejandro (Madrid, 1634): novela cortesana
- Coronas del Parnaso y platos de las Musas (Madrid, 1635):  
novela cortesana

Como puede observarse, la mayoría de sus producciones literarias son narrativas, divididas en tres grupos: novelas picarescas, novelas cortesanas y novelas dialogadas; y las novelas cortesanas predominan dentro de sus obras narrativas. Después de Cervantes, Salas Barbadillo y Castillo Solórzano son cultivadores inagotables del género de la novela cortesana. Cervantes, Salas Barbadillo y Castillo Solórzano son tres importantes escritores en el proceso del desarrollo de la novela cortesana en España, tanto por su calidad literaria como por su cantidad.

## 2.2. ELEMENTOS PICARESCOS DE LA HIJA DE CELESTINA

La primera novela de Salas Barbadillo, la Hija de Celestina se publica en 1612 en Zaragoza. Esta obra fue, sin duda, la obra más popular de este autor, prueba de ello son sus cuatro ediciones inmediatas, sin que ninguna de sus obras posteriores logre esa cifra de ediciones:

- La hija de Celestina, Zaragoza, 1612
- La Hija de Celestina, Lérida, 1612
- La ingeniosa Elena, Madrid, 1614
- La Hija de Celestina, Milán, 1616

En la Hija de Celestina Salas Barbadillo aporta una novedad a la novela picaresca: la narración en tercera persona y el comienzo in media res, en vez de la forma autobiográfica y la marcha progresiva desde la historia de su nacimiento y sus antecesores hasta el momento en que escribe su vida. La narración en primera persona sólo aparece cuando Elena refiere a Montúfar su vida anterior: sus padres, su nacimiento y su crianza. Además de la estructura cerrada, en la que la protagonista muere condenada a garrote vil, la estructura picaresca, que es una encadenación de episodios, se convierte aquí en un solo episodio.

Para estudiar la forma narrativa de la obra, primero, veremos cómo se desarrolla la narración. La Hija de Celestina<sup>(53)</sup> se inicia en una noche de regocijo de primavera en la ciudad de Toledo,

con la aparición de nuestra pícara, Elena: <<mujer de buena cara y pocos años, que es la principal hermosura, tan sutil de ingenio que era su corazón la recámara de la mentira>>(p.133). Durante una fiesta de bodas, Elena logra saber por un paje de don Rodrigo de Villafane, que don Sancho, su sobrino, es desposado. Además de esto, saca la información de que don Rodrigo es un noble orgulloso de su ascendencia montañesa y don Sancho ha sido forzado a aquel matrimonio por su tío, que espera acabar con sus calaveradas. Aprovechando esta revelación, con sus compañeros, Montúfar y la vieja Méndez, estafan a don Rodrigo, diciéndole que Elena ha sido violada por don Sancho años atrás y pide dos mil ducados para entrar en un convento. Una vez obtenido el dinero, huyen encaminándose a Madrid. Durante esta jornada, Elena refiere de su <<prehistoria>> a Montúfar, para aliviar el cansancio del camino. Así, en esta ocasión, nos da noticia de su genealogía vil. Don Sancho, mientras tanto, habiéndola visto al pasar, se ha enamorado de Elena. A la mañana siguiente, informado del fraude, la persigue, pero cuando la alcanza, convencido de que hay un error, la deja escapar. Elena y sus cómplices se dirigen a Burgos, y desde allí a Sevilla, donde se dedican a la religión y a la limosna, no obstante, fingidamente; viven engañando a la gente hasta que son denunciados por un criado suyo. Allí la Méndez muere condenada a azotes; Elena y Montúfar, huidos de la justicia, vuelven a Madrid donde se casan y viven con los beneficios que les produce la prostitución de Elena. Montúfar es un marido complaciente mientras haya dinero por medio, pero Elena, enamorada de un joven pobre, Perico el Zurdo, le desobedece. Él la apalea y finalmente Elena le envenena por



venganza. Montúfar, habiéndolo comprendido, la persigue para matarla, pero es rematado por Perico. Posteriormente Perico el Zurdo es ahorcado por la justicia, y a Elena le dan garrote y su cuerpo es arrojado al río.

Como hemos visto la historia de la Hija de Celestina, es una estructura bastante distinta a la del Lazarillo de Tormes, el Guzmán de Alfarache y la Pícaro Justina. Debido a este motivo, la mayoría de los críticos dudan de que la Hija de Celestina sea una novela picaresca. Alberto del Monte la incluye en el <<gusto picaresco>> con otras obras suyas: El escarmiento del viejo verde, Las narices del buscavidas, La niña de los embustes, El sagaz Estacio, Pedro de Urdemalas y la Sabia Flora Malsabidilla, etc. Su opinión negativa es absoluta:

Pero la obra no participa más que en algunos escasos genéricos rasgos del género picaresco, como por ejemplo la genealogía de la protagonista, aunque la forma no es autobiográfica. La psicología de Elena no es picaresca, sino linealmente criminal: primero, de muchacha, se vende; después, comete una extorsión; después se hace la hipócrita; más tarde se prostituye y, finalmente, no duda en matar. También Montúfar es un delincuente. En la misma estructura de la obra resulta flagrante la desemejanza con la tradición picaresca; porque La hija de Celestina tiene una estructura cerrada, en cuanto comienza in mediis rebus y los diversos personajes, seguidos todos ellos hasta la conclusión, son criaturas de una sola aventura, no símbolos de estados sociales o pretextos para un itinerario picaresco<sup>(54)</sup>.

En cambio, Alfonso Rey la sitúa, con Las Aventuras del Bachiller Trapaza y la Garduña de Sevilla, entre los relatos que abandonan la primera persona en favor de la tercera dentro del proceso que conducirá a la disolución de la picaresca<sup>(55)</sup>. Por su

parte, Francisco Rico también rechaza la Hija de Celestina dentro de la novela picaresca, porque la Hija de Celestina sólo aparece reducida a un episodio, a diferencia de la estructura picaresca caracterizada por un esquema narrativo, <<capaz de estructurar unitariamente infinidad de materiales que antes sólo habían tenido existencia inconexa, episódica>><sup>(56)</sup>. Para él la Hija de Celestina viene de una novella a lo Boccaccio y Bandello, en cuya trama se ha insertado el relato autobiográfico de la prehistoria de Elena. Sin embargo, sería una visión contraria a lo que vamos a desarrollar en este estudio. Francisco Rico ve la estructura de la novela picaresca (el relato autobiográfico) dentro de la trama general de la novela cortesana. Pero nosotros lo vemos al contrario: Salas Barbadillo ha introducido la estructura del género novelístico de aquel tiempo (la narración en tercera persona y el comienzo en in media res) dentro de la novela picaresca, considerando este uso de la tercera persona como un intento de novedad en el género picaresco.

Ahora observaremos los elementos picarescos formales y temáticos de la Hija de Celestina para que podamos desarrollar, en el siguiente capítulo, la teoría expuesta anteriormente: que la Hija de Celestina es una novela picaresca cuya narración está interferida por los elementos de la novela cortesana. Teniendo en cuenta las opiniones de Fernando Lázaro Carreter y Antonio Rey Hazas, vamos a estudiar las características picarescas de la Hija de Celestina. Para Lázaro Carreter esta obra sí es picaresca:

Salas Barbadillo, en gran combinador, había jugado libremente con los motivos y la estructura, había mezclado el relato de pícaros con la <<novella>> trágica y había acentuado la presencia de lo celestinesco, que anduvo siempre merodeando

por el género; pero a la vez había repetido el paradigma picaresco en puntos fundamentales: autobiografía de una bellaca, padres viles, avisos de bien vivir, burlas victoriosas seguidas de sanción, que llega al límite último de la muerte, prostitución de la esposa... Salas no fue un talento mediocre y cuando en 1612 se dispone a reanudar el proceso de la novela picaresca, interrumpido siete años antes, lo hace con las precauciones exigibles a un autor <<original>>, pero amparado por reglas que público y autores reconocían, y que permitían la identificación de la obra(57).

De parecida opinión es Antonio Rey Hazas:

En nuestra opinión, La hija de Celestina sí es una novela picaresca, aunque las innovaciones de Salas sean tan grandes, que sitúen su relato en el límite máximo permitido entre la picaresca y la <<novella>> a la italiana -o su heredera española, llamada desde Amezúa novela cortesana(58).

Salas Barbadillo, consciente de la tradición picaresca, quiere añadir al género una novedad, intentando probar otra novelística, una que aún ni siquiera se ha constituido en España. Se trata de la "novela cortesana" o "novella a la italiana" o "novela corta" que Cervantes consolidará en España como un nuevo género en el año 1613 con las Novelas Ejemplares.

La hija de Celestina se ha publicado en 1612, un año antes de la publicación de las Novelas Ejemplares. En 1612, aún no existía la "novela cortesana" como género en España, aunque, a través de las traducciones de la novella italiana, Salas Barbadillo ya tenía contacto con este tipo de novelas. Como aristocrático arruinado, a Salas Barbadillo le atraería el ambiente refinado de la novela cortesana, pero, por otro lado, como un aventurero libertino de la Corte, le atraería el ambiente satírico y burlador de la novela

picaresca. Lo que hizo Salas Barbadillo sería probar la novella italiana dentro de la novela picaresca. De este modo, aprovechando la tradición picaresca ya existente, Salas Barbadillo quería experimentar una nueva tradición literaria: la de la novela cortesana.

Salas Barbadillo hubiera podido ocupar el lugar que le corresponde a Cervantes como "creador de la novela corta", si hubiera captado bien el sentido de esta nueva tradición literaria. A partir de Cervantes, la novela cortesana se aplica a colecciones de novelas cortas, donde intervienen todo tipo de géneros literarios: poesía, sátira, entremés, comedia, etc., con una intención integradora. Pero a la Hija de Celestina de 1612 le falta aún todo este tipo de hibridismo. Salas Barbadillo sólo ha aprovechado la narración en tercera persona de la novela cortesana, el comienzo in media res y el ambiente refinado y aristocrático.

Un claro ejemplo de la equivocación de su interpretación sobre la novela cortesana es la edición de 1614, La ingeniosa Elena. En esta nueva edición de Madrid se añaden dos relatos en tercetos, una novela italianizante y un romance. <<La madre>> es un relato en tercetos sobre un tipo celestinesco. <<El marido>> es el otro relato en tercetos, que es una sátira dirigida contra los maridos complacientes; es uno de los temas preferidos de Salas Barbadillo. Estos dos relatos fueron narrados por Montúfar, después de concluir Elena el relato de su prehistoria. También estaban insertos <<El pretendiente discreto>>, novela italianizante, narrada por Montúfar y el

<<Romance de Malas manos>> cantado por un mozo de mulas, bajo el pretexto de aliviar la jornada de Burgos a Sevilla.

En 1614, tras las Novelas Ejemplares, ya se había fijado el camino por donde deberían pasar las novelas cortesanas. Así, Salas Barbadillo, siguiendo su propósito principal, que es probar la novela cortesana, modifica la Hija de Celestina, añadiendo intervenciones de diversos géneros literarios para acercarla más a la novela cortesana.

De modo que Salas Barbadillo mantiene dos planos de novelística en La hija de Celestina: el plano de don Sancho, ligado a la novelística cortesana; y el de la pícara Elena, a la novela picaresca:

Y esta aventura, rápida y densa, se vierte sobre dos planos -la vida criminal de Elena y los devaneos amorosos de Sancho- que se interfieren constantemente, y concluye al modo de la novela tradicional(59).

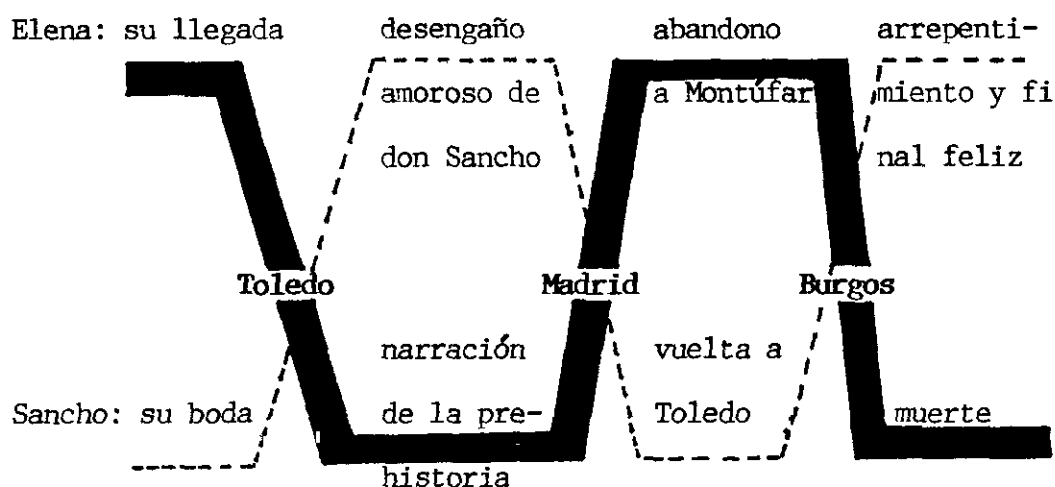
Sin embargo, estos dos planos nunca coinciden excepto en tres ocasiones en que los personajes se cruzan: en Toledo, cuando don Sancho ve a Elena por casualidad, y se enamora de ella inmediatamente; en Madrid, cuando sus criados alcanzan el carro de Elena, y don Sancho piensa que una mujer tan bella como Elena no puede ser una estafadora, dejándola marchar; y, por último, en Burgos, durante una cacería, al ver a Elena y a la Méndez atadas en un árbol, don Sancho cree que es un sueño; piensa que una mujer principal y casada no puede estar así desnuda y sola en medio del bosque.

Antonio Rey Hazas explica la razón de escribir La hija de Celestina en tercera persona en estos dos planos simultáneos:

La necesidad de la narración en tercera persona surge inevitablemente ligada al hecho de presentar dos planos simultáneos -el de Sancho y el de la pícaro- actuando, que se rozan, se mezclan, se tocan, pero nunca se funden, y cuya simultaneidad era imposible en el marco de una novela autobiográfica... De otro lado, creemos que Salas Barbadillo ha intentado fundir constantemente la novela picaresca con la denominada cortesana..., recreando e innovando el género del Lazarillo con rasgos peculiares de aquella, a partir ya de la misma extensión del relato, similar a la de las novelas cervantinas y, en este sentido, literalmente <<novella>>, esto es, novela corta(60).

Puede que sea esto una de las razones por las que Salas Barbadillo escribe La hija de Celestina en tercera persona. Pero hay que considerar una realidad más importante: en 1612, aún no se había constituido la novela cortesana como género literario en España. A partir de 1613, se publicarán muchísimas novelas cortas en España, pero antes, no, aunque hubiesen existido traducciones de las novellas italianas. Por lo tanto, en aquel momento, Salas Barbadillo no podría tener clara conciencia de la novela cortesana, aunque posteriormente se convierta en el mejor novelista de novela cortesana.

De ahí el tímido asomo de la historia de don Sancho. Si la comparamos con la historia de Elena la de don Sancho ni siquiera ocupa una cuarta parte del espacio de la obra. La historia principal es la de Elena en el plano de la novela picaresca, y la de don Sancho sólo aparece en los momentos que se cruza con la de Elena. En el cuadro siguiente se puede observar más explícitamente los planos de la Hija de Celestina:



Incluso su aparición, a veces, es un poco forzada. Al final de la obra, Elena manda devolver el hurto a don Rodrigo y, en esta ocasión, menciona a don Sancho:

Hizo testamento y mandó restituir a don Rodrigo de Villafante el hurto como quien podía, por tener tan gruesa hacienda. Era ya muerto el viejo y heredó don Sancho, que admirado de tantos engaños como le habían pasado con Elena y mucho más de su miserable fin, propuso de allí adelante vivir honesto casado (p.206).

Pero, si consideramos las innumerables víctimas de Elena, no tiene sentido el devolver el dinero a don Rodrigo. Tendría mejor explicación que devolviese el dinero al hospital de Sevilla, en donde habían cometido tantos hurtos. De este modo, aunque en la Hija de Celestina se entretengan, simultáneamente, dos planos, el plano de don Sancho es muy débil y tímido en comparación con el de Elena.

Podríamos preguntarnos entonces, ¿por qué no ha escrito La hija de Celestina en primera persona siguiendo el molde de la obra picaresca? ¿Por qué no ha probado la novela cortesana en un cuento o

un relato, como lo había hecho Mateo Alemán en el Guzmán de Alfarache? Para Salas Barbadillo, un escritor ingenioso y experimentador de nuevas fórmulas de la narrativa, resultaría anticuada y problemática la forma autobiográfica de la picaresca.

Como hemos indicado en el apartado de la Pícara Justina, la forma autobiográfica ya se ha quedado anquilosada, es un tópico de la novela picaresca. Además, tenía sus problemas escribir la novela de una vida no acabada, empleando la forma autobiográfica. Así, cuando Salas acomete la Hija de Celestina, el género picaresco estaba completamente delimitado y no necesitaba repetir el mismo esquema para que los lectores y editores tuviesen conciencia de que se trataba de una novela picaresca.

De este modo, Salas Barbadillo intentó experimentar y, a la vez, resolver el problema de la forma autobiográfica de la picaresca, escribiendo en tercera persona a través de un narrador omnisciente, pero sin abandonar por ello, totalmente, la forma autobiográfica. Por otro lado, también para el castigo final de Elena, necesitaría otro narrador que narrase la muerte de la pícara.

Además de todo esto, nuestro autor, al querer entretener la narración principal con otra novelística, en su propósito innovador y experimentador, necesita un narrador autorial que narre, moralice y universalice lo sucedido en la historia; penetrando en el interior de sus personajes y también dejando que Elena narre su vida a Montúfar. Así, cuando necesita echar mano de la forma autobiográfica-picaresca, Salas Barbadillo lo hace con entera comodidad.



El comienzo de la Hija de Celestina es el propio de un narrador típicamente omnisciente que, desde su situación todopoderosa, nos introduce en el espacio de la ficción:

A la imperial Toledo, gloriosa y antigua ciudad de España -tan gloriosa, que la reina a quien hacen corte los serafines la ennobleció con visitarla,...- llegó una mujer llamada Elena (p.133).

Los lectores que estaban acostumbrados a leer en la novela picaresca desde las primeras páginas el nacimiento y la prehistoria del pícaro, podrían quedar extrañados con este nuevo comienzo de la Hija de Celestina:

Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí me llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes,... (el Lazarillo de Tormes)<sup>(61)</sup>.

El deseo que tenía, curioso lector, de contar mi vida me daba tanta prisa para engolfarte en ella sin prevenir algunas cosas que, como primer principio, es bien dejarlas entendidas...; y antes de contarla no dejé dicho quiénes y cuáles fueron mis padres y confuso nacimiento;...(el Guzmán de Alfarache)<sup>(62)</sup>.

¿Ya soy nacida? ¡Ox, que hace frío! ¡Tapagija, que me verán nacer desnuda! Tórnome al vientre de mi señora madre, que no quiero que mi nacimiento sea de golpe, como cerradura de loba... (la Pícarra Justina)<sup>(63)</sup>.

Pero, Salas Barbadillo, consciente de la tradición picaresca, nos indicará inmediatamente el lugar, donde va a llevar a cabo la narración de la prehistoria de la pícarra, tras nombrar por primera vez a Elena:

A la imperial Toledo,... llegó una mujer llamada Elena, a cuyo nacimiento y principios les espera más agradable lugar,... (p.133).

El lugar más agradable reservado va a ser precisamente el de la narración autobiográfica, es decir, la forma típica narrativa de la picaresca. Como en otras novelas picarescas, para la narración del nacimiento y su prehistoria, le espera la forma autobiográfica, situándose así claramente dentro de la tradición picaresca. En el capítulo III, Elena cuenta su nacimiento y su genealogía para divertir a Montúfar durante la huida de Toledo, después del hurto:

Ya te dije que mi patria es Madrid. Mi padre se llamó Alonso Rodríguez, gallego en la sangre y en el oficio lacayo,.. Mi madre fue natural de Granada y con señales en el rostro... (p.156).

Así empieza la narración autobiográfica de Elena, siguiendo los modelos de la picaresca. Se diferencia del comienzo del primer capítulo de la Hija de Celestina, porque es un principio típico de la picaresca. Es el lugar más agradable que Salas Barbadillo había preparado para la narración picaresca.

Elena es hija de un gallego y de una morisca, lo que no constituye poca tacha en la época. Los gallegos tenían fama de demasiada afición a la bebida y solían tener por profesión la de lacayos. Según Herrero García, <<el tipo del gallego ha sido uno de los tópicos satíricos de la literatura española más llevados y abusivamente traídos>><sup>(64)</sup>. En la fama de borracho y de lacayo, coincide con el prototipo literario francés, de ahí que, siguiendo esta misma línea de arquetipos, es natural que a este Alonso Rodríguez le llamaran con el apodo de "Pierres": <<La propensión de

los franceses a la embriaguez era tan conocida en España que llegaron a ser sinónimos borrachos y Pierres>><sup>(65)</sup>. Su padre fue también un consumado cornudo que, para mayor sarcasmo, muere por una cornada:

Decían unos vecinos nuestros, gente de no mala capa pero de ruin intención, considerando la vida de mi padre que fue pacientísima y después la muerte en los cuernos de un toro que se había verificado bien aquel refrán: <<¿Quién es tu enemigo? El que es de tu oficio>>; sobre todo glosaban otros, extendiéndose a muy largos comentarios (p.163).

La madre de Elena tiene mayor tacha que su padre, en sangre y en oficio. Su madre fue una esclava morisca, natural de Granada, con señales en el rostro que indican las marcas de esclava:

Llamábanla sus amos María y aunque respondía a este nombre, el que sus padres la pusieron y ella escuchaba mejor fue Zara. Era persona que en esta materia de creer en Dios se iba a la mano todo lo que podía, y podía mucho, porque creía poco. Verdad es que cumplía cada año con las obligaciones de la Iglesia, temerosa destos tres bonetes que dejamos en Toledo porque de su cárcel salieron a morir mis abuelos (p.157).

Estas sátiras a la falsa conversión de los moriscos eran un tópico en aquella época. También podemos encontrar este tipo en el personaje de la morisca de Rioseco, de la Pícara Justina. El personaje "morisco" se caracterizaba por la adición de las siguientes notas: ritualismos musulmanes; crímenes sociales y políticos; oficios serviles y despreciables<sup>(66)</sup>.

De acuerdo con este tópico, la madre de Elena encarna un ejemplar modelo de morisca. Practica la brujería; además de criada y lavandera, es prostituta, alcahueta, zurcidora de virgos, hechicera y bruja, <<así la llamaron todos en voz común Celestina, segunda de este nombre>>(p.161). Aparte de ejercer todos estos oficios viles, y

rituales musulmanes, que perjudican a la sociedad cristiana, mantiene su odio a los cristianos, de modo que los lectores están seguros de la imagen negativa de los moriscos:

ofreciéndole la libertad pero ella que con natural odio, heredado de sus mayores, estaba mal con los cristianos, se excusó de no juntarse con ellos y así hizo desto firme voto a su profeta, que observó rigurosamente exceptuando los gallegos, por parecelle que entre ellos y los moriscos la diferencia no es considerable (p.158).

En cuanto a la genealogía vil de la picaresca, Elena es una buena pícara como Guzmán, Pablos o Justina, a los que también habían marcado la vileza de sus linajes de cristianos nuevos. Además, al hablar de sus padres, como otros pícaros, se le nota a Elena un tono sarcástico y burlesco hacia ellos. Cuando menciona la prostitución de su madre, lo dice así, con toda tranquilidad y sarcasmo:

Allí acudían a celebralla, el rato que podían hurtar a sus amas, todos cuantos esclavos había de sillas en la corte, y ella igualmente remediaba necesidades con la misma voluntad, al de Túnez que al de Argel, aunque a los de Orán parece que con alguna diferencia de más agrado recibía porque tenía deudos en aquella tierra,... (p.158-159).

Su padre tampoco puede escapar de su mofa burlesca:

Mientras ella andaba en estos ejercicios, el bueno de mi padre acudía a sus devociones sin dejar ermita que no visitase en cuya jornada, como iba a pie, y eran tantas, solo Dios y él saben los muchos tragos que pasaba, haciendo tan largas oraciones que muchas veces se quedaba arrobado horas y horas y aun las noches y días enteros (p.161-162).

Elena, en tal ambiente negativo, se prostituye a los trece años sin ningún remordimiento. Daba más importancia a los regalos y vestidos que a guardar la virginidad. Aunque Justina también ejercía

la prostitución, lo guardaba en secreto, y siempre se manifestaba como doncella. Pero a Elena ni siquiera le importa disimularlo. Los pícaros deberían comportarse según la infamia familiar, y no tenían por qué avergonzarse. Han nacido para encarnar la infamia. En relación con este aspecto, Elena cumple mejor que nadie, la ley de la herencia familiar sin ninguna hipocresía. Ha aprendido el vicio y el oficio de su madre; al morir ésta, no sabe hacer otra cosa mejor que dedicarse a la prostitución y el hurto, que ha ejercido hasta este momento, y lo hará hasta su muerte. Elena no se "desgarra", como otros pícaros; todo lo contrario, se agarra al único asidero que conoce. No tuvo elección.

Por otro lado, Elena encarna mejor que nadie, el materialismo que caracteriza a los pícaros. El instinto básico que le mueve es el dinero y la codicia. No les interesan los demás sentimientos humanos, ni el amor, ni la fidelidad. La protagonista está más metida en la delincuencia de lo que es común encontrar en la novela picaresca. Lazarillo, Guzmán, Pablos y Justina han cometido algunos robos y crímenes, pero no como Elena, que mata a su marido a sangre fría. Debido a este aspecto, algunos críticos excluyen La hija de Celestina de la novela picaresca. Pero si consideramos esta función criminal en esta obra, podemos comprenderla como el intento de cumplir la ley de la herencia familiar.

El ambiente en que Elena nace, crece y muere es del hampa. No tenía educación como otros pícaros. La única arma que sabía utilizar es su belleza y su ingenio. Por otro lado, es una víctima de la

sociedad que se vuelve, más tarde, contra ella. Elena no se vende por voluntad propia, sino que su madre la vende, y no una sino tres veces. Al principio, ella ha sido víctima de la codicia de su madre; pero, posteriormente, ataca a la sociedad con su propia codicia. Su codicia es puramente la de los bienes ajenos. No gasta su ingenio en las burlas, como habían hecho Justina y Teresa, para divertirse, sino sólo lo utiliza en la adquisición de los bienes materiales.

Elena se comporta de acuerdo con la ley de la "verosimilitud" de la realidad de su época. El Guzmán de Alfarache se proyecta sobre un plano de realidades trascendentes; el Buscón, sobre una caricatura de la realidad y la Pícara Justina sobre una parodia de la realidad. En cambio, en la Hija de Celestina la pícara se mueve en un plano de las realidades más concretas. Por esta razón, Chandler califica la Hija de Celestina como <<emergence of personality>><sup>(67)</sup>. De este modo, la obra adquiere un mayor realismo que otras obras picarescas.

Es realista también en cuanto a la caracterización de la pícara como mujer. Aunque la Pícara Justina es la primera novela picaresca femenina, allí se ve claramente un disfraz; detrás de la pícara, se esconde el autor, López de Ubeda. Justina se mueve constantemente para burlar a los demás, pero nunca se detiene a mirarse a sí misma. En este aspecto, podríamos aventurar que Elena es la primera pícara en sentido estricto. Salas Barbadillo sabía penetrar y ahondar en la psicología de la mujer, así podía aprovecharse del encanto de las mujeres para una mejor caracterización de la pícara. De modo que la descripción de su belleza, su carácter y su

apariencia se acomodan a las condiciones que requiere este tipo de personaje. Así al principio de la historia nos refiere que Elena es....:

Persona era ella que se pasara diez años sin decir una verdad,... (p.134).

Al fin pasaba con esta gracia su vida que, acompañada de su cara, dentro de pocos años hicieron mucha hacienda. Eran sus ojos negros, rasgados, valentones y delincuentes; tenían hechas cuatro o cinco muertes, y los heridos no podían reducirse a números;...(p.135).

Vestíase con mucha puntualidad, de lo más práctico, lo menos costoso y lo más lucido;...(p.135).

¡Oh, qué mujer, señores míos! Si la vieran salir tapada de medio ojo con un manto destos de lustre de Sevilla, saya parda, puños grandes, chapines con virillas, pisando firme y alargando el paso, no sé yo cuál fuera dellos aquel tan casto que por lo menos dejara de sequilla ya que no a los pies, con los ojos, siguiera el breve tiempo que estuviera en pasar la calle (p.136-137).

Elena utiliza su gran atractivo físico para afrontar cualquier aventura. La belleza de la pícara es muy evidente en toda la obra. No sólo la describe el narrador con gran esmero, sino que la comentan los demás personajes. Además, gracias a su encanto físico, Elena pudo escapar de todo tipo de peligros. Por ejemplo, en el episodio en que don Sancho alcanza a Elena, que huía tras haber robado al tío de éste, queda desarmado por su encanto y piensa que mujer de tal belleza no puede ser ladrona de dinero, sino ladrona de voluntades y corazones:

presume el amante inclinaciones honradas y nobles respetos y como si él conociera a Elena por persona abonada desde el día de su nacimiento y no fuera posible en el mundo que mujer de tan buen talle fuera ladrona,... (p.170).

A su gran atractivo, le acompaña a Elena también una inteligencia excepcional. Ella sabe utilizar su hermosura para su interés material. Aunque Montúfar, su amante, la protege y la Méndez le aconseja, ella es quien dirige la acción:

Aquí Elena, que sabía que una mujer hermosa tal vez persuade más con los ojos llorando que con la boca hablando en lugar de razones acudió con una corriente de copiosas lágrimas... (p.149).

Así, a diferencia de Justina que no se caracteriza como una verdadera mujer, Salas Barbadillo nos describe una mujer encantadora y, a la vez, malvada, que encaja bien con las condiciones de la pícara: bella, inteligente, mentirosa, infiel, traidora, vengativa, cruel y codiciosa.

De modo que Elena es una pícara tanto en sus antecedentes como en su carácter, según la tradición picaresca. En cuanto a sus aventuras, hurta con ingenio dejando a la víctima en situación ridícula y herida en su vanidad. Por ejemplo, el robo que ha hecho a don Rodrigo es un robo plenamente picaresco. Aprovechando la vanidad montañesa e hidalga del noble de don Rodrigo, Elena se finge dama noble de la Montaña de León:

un caduco impertinente, templado al tiempo del conde Fernán González, más hidalgo que Laín Calvo y tan montañés que me dice infinitas veces esta vanidad: <<que la casa de Austria deja de ser la más ilustre de todas cuantas hoy hay en el mundo solamente por no haber tenido sus principios en las montañas de León (p.145).



De este modo, la pícara, que encarna el antihonor por su sangre morisca y gallega, se burla del honor excesivo de don Rodrigo, sirviéndose de él para robarle. Como Justina que se denomina a sí misma <<pícara montañesa>>, Elena también satiriza el honor montañés que es un tema común en la literatura de aquella época<sup>(68)</sup>.

Por otro lado, Salas Barbadillo también participa en un tema repetido en la novela picaresca: la falsa mendicidad. Como en el Lazarillo, el Guzmán, el Buscón y la Pícara Justina, Elena también aprovecha la caridad y la hipocresía de los demás para su propio bienestar. Aunque esta vez la idea sea de Montúfar, Elena y la Méndez también participan de esta vida de falsa beatitud.

La sátira de Salas Barbadillo contra la falsa mendicidad llega bastante lejos en la Hija de Celestina. A diferencia de otros pícaros que piden limosna temporalmente para sobrevivir, o para su capricho en el caso de Justina, Elena y sus cómplices se dedican a esta farsa durante tres años, hasta que los descubre la justicia. Cuando Elena y Montúfar huyeron de Sevilla, tenían mucho dinero en oro, a parte de que habían dejado los bienes de la casa, que no eran pocos. Así podían entrar en Madrid, ricos y casados, y poner una casa elegante.

Junto a esto, Salas Barbadillo se burla de la religiosidad milagrera y supersticiosa del pueblo, que se deja engañar fácilmente por los pícaros, como sucedía en el episodio del buldero del Lazarillo de Tormes:

Publicaban sus apasionados que por ellos y sus oraciones hacia a aquella ciudad infinitos favores Nuestro Señor y

perdonaba las culpas de tan graves pecadores como en ella vivían. En naciendo la criatura en casa de gente ilustre para que se lograra y creciera en el servicio de Dios, los hacían a ellos los padrinos del bautismo. Sin su bendición y parecer, no se efectuaba ninguna boda. La visita de mayor consuelo y regalo para los enfermos era la suya porque creían que su voz bastaba a dar salud (p.195).

Salas Barbadillo también sigue la sátira muy común en la picaresca que es la de **"marido complaciente"**. Lazarillo ha sido un marido complaciente y Guzmán también. En la Hija de Celestina, Pierres y Montúfar son los blancos de Salas. Pero a diferencia de Pierres, que se deja engañar por su mujer, Montúfar es un verdadero explotador de su esposa. Prueba de ello es que, antes de casarse, cuando la abandona en medio del bosque de Burgos, el motivo que le hace volver a reconciliarse con Elena no es el amor, sino el interés:

reconociendo justamente que aquel dinero y joyas de que la había despojado era fuerza, se le acabase dentro de algún tiempo y que el verdadero caudal estaba en la belleza de su rostro,...(p.188).

La causa de la pelea con Elena que provoca la cadena de la muerte de ésta y de su marido no es por celos, sino que Montúfar no veía ningún interés económico en Perico el Zurdo, joven amante de Elena. Por esta razón, le aconseja que deje de verlo; sin embargo, Elena no le hace caso, a lo que posteriormente seguirá el apaleamiento y la venganza de ella contra su esposo. Es el castigo conveniente a un marido cornudo interesado sólo en sacar dinero a su mujer: la muerte a manos de su mujer y de su amante.

En cuanto a **la cuestión moral de la obra**, Salas Barbadillo no renuncia al principio de "enseñar deleitando". Como no escribió prólogo ni preliminar alguno, sólo podemos captar su intención moral en la narración. Sin embargo, también podemos entreverla en la aprobación y poemas preliminares de sus amigos. Por ejemplo D. Gregorio Juan Palacios escribe así:

antes bien, el autor muestra su agudo ingenio, y entreteniéndolo con singulares gracias, el gusto enseña quanto se han de guardar los hombres de vna ruyn muger,... (p.129).

Como otros autores de obras picarescas, Salas Barbadillo intenta satirizar, a través de su pícaro, los vicios, tipos y costumbres contemporáneos. En cambio, a diferencia de sus predecesores, excepto Quevedo, Salas manifiesta su visión del mundo desde el punto de vista aristocrático. En su obra se desarrollan paralelamente dos mundos distintos, pero nunca llegan a coincidir: «el mundo aristocrático no se une con el picaresco»<sup>(69)</sup>. Don Sancho, caballero y rico, nunca llega a saber que Elena es una ladrona y prostituta, sino que la considera siempre como una dama principal y casada.

Con su visión conformista y estamental, Salas Barbadillo se siente amenazado por la protesta rebelde de la novela picaresca. Esta salía en defensa de los marginados de la sociedad y atacaba a los privilegiados falaces que se suponían herederos ricos con su cuna sin mérito individual. Por lo tanto, ahora, Salas Barbadillo, utilizando la misma tradición picaresca, desarrolla una visión del mundo, justo contraria a los escritores anteriores. Aunque ambos mundos aparecen

paralelos, el autor se cuida de no hacerlos coincidir. Son mundos distintos y hay que evitar la interferencia de uno con el otro. Salas, como autor conservador, deberá defender la clase noble de la invasión de las clases bajas.

Con estos principios, Salas Barbadillo, satiriza ambos mundos. A través de don Sancho, nos demuestra un noble ocioso a quien sólo le interesan las aventuras amorosas; a don Rodrigo le critica la vanidad del honor montañés:

Todo este mundo está lleno de malos gustos, y el peor es de los señores porque como les sobra el bien, le desprecian y buscan el mal a costa de muchos pasos, a fuerza de infinitos dineros y a importunación de prolijos ruegos, permitiéndolo así el cielo porque fuera del pesar tras quien se afanan, no le tenga menor en el cansancio con que le solicitan (p.167).

En la Hija de Celestina Elena y don Sancho son los blancos de la sátira de Salas Barbadillo; pero Elena recibe un castigo más cruel que don Sancho. El narrador se muestra más comprensivo con don Sancho, a pesar de que había cometido una violación, le salva del castigo final, le hace arrepentirse a tiempo, sin que se haya consumado la tragedia, por lo que aparece al final, contento con su mujer, noble y rico. Por lo tanto Elena ha servido para que don Sancho se arrepienta a tiempo. Aunque don Sancho merece también un castigo, el narrador se conforma con su arrepentimiento al final. De modo que nos deja entrever la visión protectora del autor respecto a la clase noble.

Salas Barbadillo, a través del narrador omnisciente, resuelve el problema de <<deleitar aprovechando>> de la novela, pues

a veces resulta incoherente que un pícaro hable sobre moralidad. Salas Barbadillo diferencia dos funciones: divertimento para la pícara, y moralidad para el narrador. Tal como ha indicado Thomas Hanrahan:

(Salas Barbadillo)... debe haberse dado cuenta de que describir a una mujer completamente corrompida, amoral, y al mismo tiempo incorporar un propósito didáctico y edificante hubiera sido extremadamente difícil usando la narración en primera persona(70).

De este modo, nos advierte de guardarnos de mujeres peli-grosas. Esta moral defensiva también podemos encontrarla en casi todas las novelas picarescas ofrecidas al lector como un ejemplo que no debe seguirse. Así, el narrador omnisciente, libre del problema de confundirse con la pícara, moraliza abiertamente en digresiones discursivas de cierta extensión.

Por ejemplo, en la primera digresión moral, tras el hurto ingenioso de Elena a don Rodrigo, nos ofrece una dura crítica contra el vicio de robar, calificado por él como la mayor locura del mundo, y nos hace prever el trágico final de la protagonista:

Este oficio miserable,..., de robar lo ajeno tiene una condición extraña en que de los otros muchos se aparta, y es que a los demás lo que ordinariamente les sucede (es que) sus profesores viven tantos años en ellos que vencidos de la edad, viéndose inútiles para el trabajo, los dejan porque les faltan fuerzas y no vida, pero a este ejercicio de quien vamos hablando como mueren siempre en lo más verde y lozano de la edad en manos ajenas y con no poco acompañamiento, los que dél se valen, dejándolo por falta de vida y no de fuerza (p.155).

Tal como el narrador omnisciente había pronosticado al principio de la obra, el final de Elena y de sus cómplices que aca-

barán muriendo en <<manos ajenas>>: primero la Méndez muere, a consecuencia de los azotes de la justicia; Montúfar, envenenado por Elena y rematado por Perico; el amante de Elena, ahorcado por la justicia; y ella, condenada a garrote vil.

A parte de estas digresiones discursivas dentro de la narración, Salas Barbadillo también satiriza tipos y costumbres contemporáneos a través de sus personajes. Por ejemplo, el gallego borracho, en el personaje del padre de Elena; la morisca que finge su fe en la madre de Elena, que también encarna el papel de bruja, alcahueta y prostituta; el genovés que <<pagó mejor y comió peor>> (p.164); el noble ufano de su linaje en don Rodrigo; el loco enamorado en don Sancho; el marido cornudo en Montúfar; la superstición del pueblo, etc.

En cuanto a la sátira de las costumbres contemporáneas, tenemos una sátira al uso del coche por las mujeres en su tiempo. Es un tema muy conocido en la literatura de aquella época, que se burla continuamente la vanidad de las mujeres que quieren utilizar el coche a toda costa. El abuso y los daños acarreados por los coches movieron la pluma tanto de los muchos satíricos como de los moralistas de su tiempo<sup>(71)</sup>. Posteriormente, Salas Barbadillo nos narra este tema del abuso del coche en El coche mendigón, una novela corta de Corrección de vicios (1615). En la Hija de Celestina, después de la reconciliación de Montúfar con Elena y la Méndez, de camino a Sevilla, el narrador lo satiriza así:

porque Elena y la venerable Méndez, como mujeres criadas en el ocio de los deleites y puestas en las malas costumbres de la

corte, adonde para dar un paso desde la casa a la iglesia, o venía la silla o rodaba el coche, iban rendidas al cansancio y caminaban más en las fuerzas del espíritu que en las del cuerpo (p.189).

Por otro lado, el autor, aprovechando el poder absoluto del narrador omnisciente, se mueve desde la observación objetiva del personaje hasta penetrar en su interior. Este modo, permite la caracterización del personaje que falta en la mayoría de las novelas picarescas. Además, en una ocasión, mediante la dialéctica entre el narrador y el lector, complementa la historia, que da una mayor comprensión de la obra al lector:

Ya sé que me miráis todos a las manos para ver por qué puerta sale el que dio libertad a las bien castigadas matronas... Sosiégate, pedante, y no te levantes tan presto de la silla, que ya soy con tu pensamiento, y no te dejaré en este particular sin llenarte los vacíos...¿Quieres vello? Pues oye, y no te escandalices (p.188).

Salas Barbadillo, con su espíritu innovador y experimentador, nos ofrece una novela picaresca, ingeniosa y divertida. Aunque infringe la tradición novelesca de la picaresca, desarrollando la narración en tercera persona, podemos comprobar que excepto en este aspecto, en todo lo demás cumple las normativas picarescas. Además, hemos visto que con este uso del narrador omnisciente intenta resolver el problema proveniente de la forma autobiográfica y, por otro lado, probar otra novelística diferente: la novela cortesana.

Por un lado, desde la Hija de Celestina, que contribuyó a variar las formas estructurales de la novela picaresca, impidiendo la trivialización del género; y, por otro lado, a causa de este nuevo intento de la narración en tercera persona, la novela picaresca quedó

abierta a la intervención de otros géneros literarios. La Hija de Celestina sirvió de incentivo para que el género picaresco dejara su rigidez formal, dando paso a la intervención de otras formas literarias. Aunque en el Lazarillo, el Guzmán y la Pícaro Justina también se han mezclado varias tradiciones literarias, desde la Hija de Celestina se ha convertido ese hibridismo en algo típico de la picaresca.

El Lazarillo de Tormes une la estructura epistolar, muy de moda en su tiempo, a elementos característicos del relato folklórico. El Guzmán de Alfarache, basado en el esquema del Lazarillo de Tormes, añade una estructura de miscelánea para-escolar. Y la Pícaro Justina, siguiendo el módulo del Guzmán, parodia todo tipo de tradiciones literarias de su época. Aunque el Buscón ha intentado volver al esquema inicial del género, quitando todas las digresiones morales, episodios y cuentos intercalados, siete u ocho años después, Salas Barbadillo ha abierto un abismo más profundo para volver a la etapa inicial del género picaresco.

Por estas fechas, el género picaresco ya se había consolidado y tenía muy buenas acogidas entre lectores y editores. Ya no necesitaba convencer a los lectores de que la narración que estaban leyendo era la novela picaresca. Ahora lo más importante es <<divertir aprovechando>>. Para este divertimento, no sólo puede repetir los mismos esquemas convencionales de la picaresca, sino que necesita aportar una nueva forma más original. Además, atendiendo al rasgo más característico de la prosa novelística del Siglo de Oro, desde un punto de vista genérico, que es su hibridismo, los



escritores epígonos, con su intención innovadora, intentan fundir varias formas literarias. Sobre todo, mezclando la forma literaria más cultivada en este tiempo, la novela cortesana, junto a la picaresca. Si observamos las novelas picarescas posteriores a la Hija de Celestina, podemos encontrar la fusión de ambas formas literarias en la novela picaresca: Marcos de Obregón (1618), El Lazarillo de Manzanares (1620), Alonso, mozo de muchos amos (1624 y 1626), La niña de los embustes (1632), Las aventuras del bachiller Trapaza (1637) y La Garduña de Sevilla (1642).

En las siguientes novelas picarescas femeninas, La niña de los embustes, Teresa de Manzanares y la Garduña de Sevilla, veremos cómo se derrumba la narración en primera persona, pero siguen perteneciendo al género, porque se mantiene su carácter autobiográfico. Castillo Solórzano, el cultivador más prolífico de la novela cortesana, como Salas Barbadillo, también escribe tres novelas picarescas. En esta etapa literaria de la novelística picaresca, ya no se obedece a la forma autobiográfica como en la etapa inicial del Lazarillo y del Guzmán. Por lo tanto, aunque escribe Teresa de Manzanares en primera persona, nos da la impresión de que está escribiendo un narrador omnisciente. De este modo, tras fracasar su intento de escribir novelas picarescas de forma autobiográfica, la escribe en tercera persona desde las Aventuras del Bachiller Trapaza, sólo cumpliendo lo autobiográfico de la narración. Así, la Garduña de Sevilla se escribe en tercera persona, y en esta novela, nos da la

impresión de que sólo cuenta la vida de la pícara para interpolar novelas cortas.

### 2.3. OTROS RELATOS APICARADOS DE SALAS BARBADILLO

J.A.van Praag y Pablo Javier Ronquillo, primeros estudiosos de las novelas picarescas femeninas, consideraban como pícaras a las protagonistas de estas novelitas:

- Teresica en El escarmiento del viejo verde y en La niña de los embustes, novelas cortas dentro de Corrección de los vicios (1615).
- Teodora en La dama del perro muerto de Corrección de los vicios (1615).
- Cristina en El coche mendigón de Casa del placer honesto (1620).
- Flora en La sabia Flora Malsabidilla (1621).

Excepto La sabia Flora Malsabidilla, todas son novelitas que se incluyen dentro de la <<colección de las novelas italianizantes>>, es decir, de las novelas cortesanas. Debido a su extensión limitada, en estas novelitas no se pueden desarrollar todos los requisitos normativos de la picaresca, sino sólo algunos episodios apicarados.

Teresica es la protagonista de ambas novelitas: El escarmiento del viejo verde y La niña de los embustes. En la primera novelita Teresica actúa según las instrucciones de la vieja taimada, Emerenciana, y en la segunda ya lo hará por su propia cuenta. La niña de los embustes es una continuación de El escarmiento del viejo verde. En la primera novelita, no nos dice nada de sus antecedentes familiares, muy importantes para el género picaresco, sino que,

exclusivamente, nos indica que Emerenciana la llevó en su compañía:

(Emerenciana) llevó en su compañía una mozuela de muy buena cara, a quien pocos días antes, sacándola de entre los azadores y sartenes y pasándola al estrado prohió y adoptó por hija, vistiéndola de un traje honesto y de muy poca costa; pero tan lucido y aseado(72).

Esta novelita ni siquiera se narra en forma autobiográfica, ni Teresica es protagonista. Ella es solo una ayudante para que Emerenciana consiga estafar a un viejo verde, castigando, al mismo tiempo, su lujuria. Emerenciana y ese viejo verde son los personajes principales en este relato.

En La niña de los embustes Teresica consigue subir a la categoría de protagonista, pero continúa narrando el relato en tercera persona. Aquí Teresica se dedica en secreto a la prostitución y a la estafa, disfrazándose de dama principal. Teresica no es pícara, sino una cortesana a la que sólo le interesa mantener su buena reputación, disimulando su origen de fregona.

Teodora en La dama del perro muerto tampoco es una pícara, sino una prostituta engreída y burlada por sus amigos. Es una mujer arrogante que se cree la más bella entre sus compañeras. Aunque Teodora se presente como hija de un padre mulato y una madre morisca, no cumple ningún otro requisito de la novela picaresca. Ni tan siquiera es ingeniosa como otras pícaras, que con su atractivo conseguían luchar contra la difícil vida. Intenta realizar constantemente estafas simples, pero nunca tiene éxito y recibe la burla de todos. De allí viene su apodo de La dama del perro muerto.

El coche mendigón es una especie de relato de cajas chinas; esta historia ha sido contada por una vieja bruja a Federico, y, a su vez, contado por él a sus amigos durante una reunión para dar una lección a una mujer de la que Federico está enamorado y que está loca por los coches. Es la historia de una joven sevillana, hija de un morisco y de una esclava, llamada Cristina. Aquí no se narra ninguna aventura picaresca, sólo aparece la única ambición: la de tener coche:

Cristina nació desde niña tan inclinada a los coches que su mayor gozo era que la pasasen en el carretonzillo donde se avía criado, aun ya quando la edad la avía puesto en obligación de buscar otros entretenimientos... entró a servir de doncella laboriosa a cierta señora ilustre con tal condición: que la avía de pagar sus salarios en moneda de coche llevándola en él a todas las fiestas y regozijos públicos que se ofreciesen...(73).

Lo único que hace Cristina es pedir limosna, una vez muerto su marido, para mantener el coche a cualquier precio. A través de este relato, Salas Barbadillo satiriza la obsesión causada por el coche en esa época. El relato satírico y su genealogía vil se acercan más a la novela picaresca; pero no llega a serlo por falta de las aventuras ingeniosas de la pícaro y de la forma autobiográfica.

La sabia Flora Malsabidilla, aunque tiene muchos componentes picarescos que han originado su inscripción en la novela picaresca femenina, es una novela dialogada. Se acerca más a la Celestina por la estructura formal de su narración. Es una obra en prosa, dividida en tres actos, dialogada con acotaciones escénicas.

El padre de Flora es un gitano pobre del sur de España al

que por mal nombre le llaman "ave de rapiña", y por eso muere ahorcado. Su madre es una gitana embustera de gran belleza física que había sido perseguida por la ley frecuentemente, y que morirá azotada por la justicia.

Flora se dedica a la prostitución desde los doce años y luego se enriquece por obra de sus relaciones con caballeros ricos, una vez muertos. Así a los dieciocho años, ya rica y hermosa, decide fingir ser una dama principal, noble y rica, casta e impecable para casarse con un indiano noble y rico, Teodoro, que ha causado la perdición de Flora con su palabra de matrimonio:

de modo que me vengué del desprecio que hizo de mi honestidad, haciéndole que se case conmigo después de tantas afrentas, para que con su propia honra se enmiende de la deshonra á que con sus engaños dio principio(74).

Tras un complejo entramado de múltiples peripecias teatrales, engañando intencionadamente a todo el mundo con la verdad, puesto que nadie acepta creer su pasado hampesco y libertino, considerando esta confesión de la protagonista pura estratagema para evitar el matrimonio con el indiano, Flora consigue el matrimonio con Teodoro. Así, Flora acaba su historia ennoblecida, rica y casada con un verdadero caballero, a pesar de su origen gitano.

Como hemos visto, Teresica, Teodora, Cristina y Flora se integran en formas novelescas muy diferentes a las tradicionales de la picaresca. La descripción de una verdadera pícara necesita obligatoriamente el desarrollo de una vida según los moldes constructivos del género picaresco: la forma autobiográfica, o, por lo menos, lo

autobiográfico de la protagonista, los elementos satíricos, las aventuras ingeniosas que dejan ver el ingenio de la pícara para sobrevivir, el compromiso moral, social de la picaresca, etc.

Los relatos de Teresica, Teodora, Cristina y Flora son apicarados, ya que les faltan lo autobiográfico de la narración de la pícara desde el nacimiento hasta el presente, en que se escribe la novela. Aquí sólo aparecen unas aventuras de engaño o de estafa. Dentro de estas cuatro mujeres apicaradas, Flora se acerca más a la caracterización de la pícara. Sin embargo, su forma narrativa, la de novela dialogada, no le deja inscribirse dentro de la picaresca femenina, sino dentro de los seguidores de la Celestina.

3. LA NIÑA DE LOS EMBUSTES, TERESA DE MANZANARES (1632) Y LA GARDUÑA DE SEVILLA, ANZUELO DE LAS BOLSAS (1642)<sup>(75)</sup>

3.1. EL AUTOR Y SUS OBRAS

Alonso de Castillo Solórzano<sup>(76)</sup> nació en Tordesillas (Valladolid) en el año 1584. Sus padres eran de ascendencia valenciana, de familia tradicionalmente dedicada al servicio de la nobleza, actividad que seguirá también nuestro escritor. Su padre fue camarero del duque de Alba, y él lo fue del conde de Benavente, del marqués de Villar y de dos marqueses de los Vélez.

Poco se sabe de sus primeros años, aunque se piensa que estudiaría en Salamanca, por la servidumbre en la casa de Alba y algunos pasajes narrativos en las Aventuras del Bachiller Trapaza. Sin embargo, probablemente hubo de abandonar sus estudios en Salamanca por motivos económicos o por la muerte de su padre, ocurrida en 1597. Son simples conjeturas, ya que en realidad, de Alonso no se sabe nada hasta aproximadamente el año 1618.

En 1619 encontramos a Castillo Solórzano establecido en Madrid, en la Corte, donde muy pronto comienza a relacionarse con los poetas del círculo de Lope de Vega. Castillo frecuentó especialmente la "Academia de Madrid", que desde 1617 funcionaba en casa del doctor Sebastián Francisco de Medrano. En ellas se leerán las poesías que luego formarán los dos volúmenes de Donaire del Parnaso (1624 y 1625), una de sus primeras publicaciones literarias. A esta Academia asistían, entre otros, Lope de Vega, Mira de Mescua, Guillén de



Castro, Tirso de Molina, Salas Barbadillo, Vélez de Guevara, Francisco de Mendoza, Bartolomé Leonardo Argensola, Francisco de Quintana, etc.

También participó en las "Fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier" en 1622. Ese mismo año intervino en las "Justas poéticas en la canonización de San Ignacio" enviando un soneto y unas décimas. El romance logró el tercer premio de su serie, pero Castillo Solórzano no pudo conseguir este premio, a causa de haberlo presentado bajo un pseudónimo. Lo cuenta graciosamente en el romance <<A un precio que le quitaron (habiéndoselo dado) por mudarse el nombre en un certamen delante de sus majestades>>, publicado en Donaires del Parnaso.

Por estas fechas, Castillo Solórzano empieza a tener problemas económicos que le obligaron a vender un título nobiliario a un italiano. El producto de la venta de sus fincas se había ido poco a poco consumiendo después de tres años de estancia en Madrid. En 1623 se ve forzado a vender las tierras que aún le quedaban en Tordesillas.

Don Alonso, siempre ligado a alguna casa nobiliaria, servirá al Marqués del Villar entre 1622 y 1623; y a partir, aproximadamente, de 1627, a la casa de los Marqueses de los Vélez. Los sucesivos cargos oficiales, del cuarto y quinto marqués de los Vélez obligaron a Castillo Solórzano a abandonar la Corte en 1628.

Sus obras se van sucediendo casi ininterrumpidamente, siguiendo el itinerario geográfico que lleva a Castillo Solórzano en

pos de sus protectores y mecenas: Madrid, Valencia, Barcelona, Sevilla, Zaragoza y Milán. Se conjetura que Castillo pasara sus últimos años en Italia, acompañando a su señor, nombrado embajador en Roma en 1641. En todo caso, no tenemos ninguna noticia de él a partir de 1642; sólo que en 1648 debería de estar muerto, puesto que sus dos últimos libros, publicados en 1649, llevan prólogos no originales, de editores o libreros.

La carrera literaria de Castillo Solórzano es muy similar a la de Salas Barbadillo. De este modo, antes de publicar nada propio, ambos escribían composiciones para libros ajenos. Castillo Solórzano escribió poemas de elogio para la Historia de Santa Teodora de Alejandría (1619), de Cristóbal González del Torneo, y para Los Cigarrales de Toledo (1624) de Tirso de Molina. Entabló también muchas amistades con escritores importantes de su tiempo: por ejemplo, Lope de Vega, Pérez de Montalbán y Francisco de Medrano. Con sus Donaires del Parnaso empieza a publicar sus obras literarias. La obra de Castillo se desarrolla entre 1624 y 1649. A continuación veremos las primeras ediciones de sus principales obras por orden cronológico<sup>(77)</sup>:

- Donayres del Parnaso (primera parte) (Madrid, 1624)
- Donayres del Parnaso (segunda parte) (Madrid, 1625): poesías
- Tardes entretenidas (Madrid, 1625): novela cortesana
- Jornadas alegres (Madrid, 1626): novela cortesana
- Tiempos de regocijo y Carnestolendas de Madrid (Madrid, 1627):

novela cortesana

- Lisardo enamorado (Valencia, 1629): novela cortesana
- Huerta de Valencia (Valencia, 1629): novela cortesana
- Las harpías de Madrid y coche de las estafas (Barcelona, 1631):

novela cortesana

- La niña de los embustes, Teresa de Manzanares (Barcelona, 1632):

novela picaresca

- Los amantes andaluces (Barcelona, 1633): novela cortesana
- Fiestas del jardín (Valencia, 1634): novela cortesana
- Sagrario de Valencia (Valencia, 1635): hagiografía
- Patrón de Alcira, el glorioso mártir San Bernardo (Zaragoza, 1636):

hagiografía

- Aventuras del Bachiller Trapaza (Zaragoza, 1637): novela picaresca
- Epítome de la vida y hechos del ínclito Rey don Pedro de Aragón (Zaragoza, 1639): historia

- Historia de Marco Antonio y Cleopatra (Zaragoza, 1639): historia

- Los alivios de Casandra (Barcelona, 1640): novela cortesana
  - La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas (Madrid, 1642):
- novela picaresca

- La Quinta de Laura (Zaragoza, 1649): novela cortesana
- Sala de recreación (Zaragoza, 1649): novela cortesana

Como hemos visto, la mayoría de la producción literaria de Castillo Solórzano es de novela cortesana. Sin embargo, dentro de estas novelas, incluso de las novelas picarescas, se han incluído muchos poemas, entremeses, comedias, etc., de distintos géneros

literarios. Castillo Solórzano, además de novelista, fue poeta jocoso y autor dramático nada desdeñable, aunque nunca publicó su teatro independientemente, sino ligado a la novela. De este modo, casi todas sus piezas dramáticas, excepto un auto sacramental (El fuego dado al cielo) y una comedia (La victoria de Norlinguen), se publicaron unidas a sus novelas. Sus obras dramáticas consisten en un total de siete comedias, casi todas de las llamadas "de figurón", un auto sacramental y cinco entremeses<sup>(78)</sup>.

Castillo Solórzano no solo fue el cultivador más prolífico de la novela cortesana en el siglo XVII, sino también después de la muerte de Salas Barbadillo, ocurrida en 1635, el novelista más calificado de su época<sup>(79)</sup>. En 1630, Lope de Vega en El Laurel de Apolo le consagró como autor de primera fila:

Las gracias en la cuna  
de su dichosa infancia  
tan risueña vinieron,  
que a don Alonso de Castillo dieron  
más gracia que fortuna  
y que premia elegancia,  
que tiene repugnancia  
tal vez con la virtud; pero si miras  
sus libros, sus papeles, superiores  
a cuantos hoy de aquel estilo admiras,  
llenos de tantas elegantes flores  
como la copia de su fértil genio  
con prodigioso ingenio  
por el mundo derrama.  
No le quieras más premio que su fama  
ni laureles mayores  
ni más ricos favores  
que de su pluma la dorada copia,  
pues la virtud es premio de sí propia<sup>(80)</sup>.

En cuanto a la novela picaresca, tenemos tres obras suyas: La niña de los embustes, Teresa de Manzanares, las Aventuras del Bachiller Trapaza y la Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas. Respecto a las Harpías de Madrid, que algunos críticos<sup>(81)</sup> incluyen dentro de la novela picaresca, podemos aportar una opinión contraria. Esta obra no sigue la normativa picaresca, ni en la forma autobiográfica, ni en lo que respecta a tener una única protagonista como hilo conductor para hilvanar sus aventuras; tampoco hay una genealogía infame y un punto de vista único sobre la realidad:

no tiene ninguno de los rasgos constructivos característicos de la novela picaresca, y ni siquiera sus protagonistas son verdaderas pícaras, sino damas cortesanas más o menos apicaradas<sup>(82)</sup>.

Sin embargo, en las Harpías de Madrid existe cierto picaresmo y en ella Castillo Solórzano intenta fundir dos géneros literarios: la novela picaresca y la novela cortesana. Dentro del marco típico de la novela cortesana, se narran cuatro "estafas" apicaradas y cada "estafa" finaliza con un <<aprovechamiento>> moral que nos recuerda a la Pícara Justina.

De este modo, las Harpías de Madrid, utilizando la estructura formal de la novela cortesana, que es el uso del marco, quiebra los ambientes refinados de la novela cortesana a través de la introducción de un mundo apicarado. Esta obra se compone de cuatro novelitas, unidas por el marco de un capítulo inicial que presenta a las protagonistas y sus planes para la estafa: cuatro mujeres, jóvenes y muy hermosas, van a realizar cuatro estafas respectivas,

sirviéndose de su belleza, de su astucia y de un coche. Puede considerarse como un intento de acercar la novela cortesana hacia la novela picaresca; pero nada más. En ningún sentido es una novela picaresca.

### 3.2. ELEMENTOS PICARESCOS DE LA NIÑA DE LOS EMBUSTES, TERESA DE MANZANARES

La niña de los embustes, Teresa de Manzanares es una novela picaresca cabal, aunque sus elementos picarescos se han convertido más bien en tópicos y convencionalismos. La mayoría de los críticos coinciden en señalar el carácter aristocrático y poco original de sus novelas tanto cortesanas como picarescas, casi siempre, en comparación con Salas Barbadillo<sup>(83)</sup>:

Entre sus cultivadores, destacados, Barbadillo es el más personal, el más original, el más innovador; Solórzano, en cambio, uno de los más tópicos<sup>(84)</sup>.

A pesar de su aplicación trivial de las características de la novela picaresca, Teresa de Manzanares podría ser considerada como la única novela picaresca femenina que ha cumplido debidamente las normativas picarescas.

La Pícara Justina, aunque ha seguido todos los detalles de la picaresca, es una novela burlesca, al autor le interesa más parodiar el Guzmán de Alfarache, las convenciones literarias de su época y la sociedad contemporánea, dejando en un segundo plano las aventuras y la caracterización de la pícara.

En la Hija de Celestina, tenemos un nuevo tipo literario de la pícara, describiéndonos minuciosamente sus aventuras burlescas e ingeniosas, y la figura física y moral de la pícara. Sin embargo, a causa de la innovación aportada al género -la fusión de la novela picaresca y la novela cortesana, el castigo final de la pícara, única

pícaro del género que muere en la narración de su vida- ha de ser escrito en tercera persona con un narrador omnisciente. Salas Barbadillo, para aportar nuevos aspectos y arreglar algunos problemas de la forma autobiográfica de la picaresca, ha transgredido el soporte formal más importante de la novela picaresca.

En La niña de los embustes, Teresa de Manzanares, estudiaremos sus elementos picarescos -la forma autobiográfica, su genealogía, elemento satírico y moral, las aventuras y características de la pícaro-, para observar cómo los han transformado. Aunque ha repetido en Teresa de Manzanares los mismos esquemas constructivos de la picaresca, no cumplen éstos las mismas funciones.

En cuanto a la **forma autobiográfica**, Castillo Solórzano la utiliza en su novela picaresca, pero sin considerar sus consecuencias. Es decir, Castillo Solórzano escribe la vida de una pícaro, según las conveniencias normativas del género, aunque como novelista de novelas cortesanas estaba más acostumbrado a la narración con un narrador omnisciente. De este modo en su Teresa de Manzanares encontramos algunos fallos, porque Teresa narra ella misma, autobiográficamente, algunas peripecias que no había podido observar.

Por ejemplo, cuando Teresa cuenta la huida de su madre, Catalina, del mesón de su tía, nos habla detalladamente hasta de aspectos que no podría saber ni siquiera su madre:

éstos acomodó en el lío de dos camisas suyas, y así salió a verse con su Tadeo, el cual la aguardaba, porque ya estaba el acemilero apercebido. **No se había levantado la tía, aunque estaba despierta, por ver que su sobrina lo estaba, y presumiendo que ella y un mozo del mesón darían recaudo** (p.221)<sup>(85)</sup>.



En esta frase, el punto de vista del narrador es omnisciente y todopoderoso, no el de un narrador en primera persona. Otro ejemplo de la libertad del narrador omnisciente que se mueve continuamente de un lado a otro es el siguiente:

**Dejémosle en casa del amigo**, que le recogió y consoló en su aflicción sin prometerle ayuda, porque tenía más años que él, y **volvamos a casa** (p.272).

Así, según hemos observado, la forma autobiográfica en Teresa de Manzanares resulta forzosa. Francisco Rico considera la narración autobiográfica gratuita y relaciona la obra con las siguientes de Castillo Solórzano, las Aventuras del Bachiller Trapaza y la Garduña de Sevilla, donde se abandona el procedimiento autobiográfico:

Alonso de Castillo Solórzano prueba la mano en el género con La niña de los embustes, Teresa de Manzanares (1632); y, a nuestro propósito, con ninguna fortuna. El uso de la autobiografía es ahí tan gratuito, que el autor, al fin artesano inteligente, cuando reincide en tratar la figura del pícaro, se pasará con ventaja a la tercera persona convencional. (El resultado de la deserción, las Aventuras del bachiller Trapaza (1637) y La Garduña de Sevilla (1642), puede nutrir provisionalmente un apartado en la categoría de las <<narraciones con pícaro>>...(86).

Lázaro Carreter, por su parte, sitúa a Teresa entre los epígonos equivocados, incapaces de entender <<el porqué de su estado presente>>. Para el crítico, la vida de unos personajes, aunque resulte extraña y azarosa, no constituye una novela picaresca, si estos personajes no asumen su vida anterior y obran condicionados por ella. Sin embargo, los epígonos abandonan este procedimiento y

desvían <<hacia un límite, el de memorias o recuerdos de lances peregrinos, enristrados casi con técnica de Floresta>><sup>(87)</sup>. De este modo, Teresa de Manzanares forma parte del proceso de estos epígonos que sólo entienden la novela picaresca por memorias de personajes, sin comprender la causa originaria de escribir su vida.

Antonio Rey Hazas también interpreta ese uso gratuito de la forma autobiográfica, como resultado de un mal entendimiento de la novela picaresca. Para él, Castillo Solórzano resulta un escritor comercial que sólo busca el éxito del libro, y para ello no duda en utilizar la forma picaresca:

Buscaba el éxito, y captó solo la posibilidad de lograrlo mediante las vidas de pícaros o pícaras. No supo, o no quiso, captar el conjunto de su poética, el fondo y la forma, la estructura que inherentemente suponía el compromiso con unos problemas socio-morales álgidos. De ahí que no cohesionara adecuadamente la autobiografía (Teresa) o utilizara la tercera persona (Trapaza, La Garduña), o incluso engarzara en un marco cuatro episodios apicarados (Las harpías). De ahí, en suma, que trastocara casi siempre la poética picaresca<sup>(88)</sup>.

Por otra parte, si consideramos la fusión de la novela picaresca y la novela cortesana en la picaresca femenina, podríamos interpretar ese uso gratuito de la forma autobiográfica o el de la tercera persona, como otra invasión del elemento de la novela cortesana. Es bastante significativo que entre cuatro novelas picarescas femeninas, tres nazcan de novelistas propios del género cortesano. Salas Barbadillo, en su Hija de Celestina, antes de consolidar la novela cortesana en España, ha probado la fusión de ambos elementos, bastante tímidamente. Pero cuando Castillo Solórzano escribió Teresa de Manzanares, ya en 1632, las novelas cortesanas

constituían obras de éxito del siglo XVII. Teresa de Manzanares tampoco fue su primera obra, como lo había sido para Salas Barbadillo la Hija de Celestina. Castillo escribe la novela picaresca después de tener éxito en las novelas cortesanas. De modo que Teresa de Manzanares se impregna de un mayor número de elementos cortesanos que la Hija de Celestina, aunque haya sido escrita en forma autobiográfica.

También es muy significativo que las obras picarescas escritas en tercera persona sean únicamente La hija de Celestina, Las aventuras del bachiller Trapaza y la Garduña de Sevilla, y sus escritores sean Salas Barbadillo y Castillo Solórzano, cultivadores, a su vez, de la novela cortesana. Aunque otros escritores de la novela picaresca como Vicente Espinel, Carlos García y Jerónimo Alcalá Yáñez han probado la forma del diálogo, en vez de la forma autobiográfica, tampoco se atrevieron del todo a abandonar la narración en primera persona; utilizan la forma dialogada, dejando casi en olvido al interlocutor del pícaro, resultando así muy parecida con la forma autobiográfica.

De modo que Salas Barbadillo y Castillo Solórzano forman un grupo aparte dentro de la picaresca, por su fusión con la novela cortesana. Aunque, en otras novelas picarescas posteriores a Salas Barbadillo, aparezcan también ambientes refinados de la novela cortesana, no se llegan a formar con un narrador omnisciente como en la Hija de Celestina, Las aventuras del bachiller Trapaza y la Garduña de Sevilla.

A continuación vamos a ver la **genealogía de la pícara**, Teresa de Manzanares. Como en otras novelas picarescas anteriores, en ésta también se dedica mucho espacio a narrar los antecesores de Teresa. A partir de la Pícara Justina observamos la exageración de la importancia de la "prehistoria" del protagonista para explicar su comportamiento posterior. Sin embargo, aquí podemos notar una diferencia, con respecto a otras novelas picarescas. Aquí se da más importancia al linaje materno. Aunque Lazarillo, Guzmán y Pablos también lo hacían, y Justina hablaba de ambos linajes, materno y paterno. Elena habla más de su madre, pero tampoco es algo que ocupe mucho espacio en el libro.

En cambio, en Teresa de Manzanares, durante los tres capítulos iniciales, nos habla largamente de su madre, escribiendo otra novela picaresca femenina pequeña, dentro de una mayor. Además, en la Garduña de Sevilla su genealogía llega a ocupar un libro entero, llamado Las Aventuras del bachiller Trapaza. Sus razones para escribir ampliamente sobre su linaje materno son, por un lado, para reforzar la ley de herencia, tan repetida en la novela picaresca; y, por otro, para satirizar la inmoralidad de la sociedad de su tiempo. En el prólogo <<la niña de los embustes>>, el escritor nos indica claramente la ley de la herencia:

Parte destas cosas heredó por sangre y mamó en la leche, y parte ejecutó con travieso natural y depravada inclinación, pudiendo bien decirse por ella aquello dos versos de un romance antiguo:

dellas me dejó mi padre  
dellas me ganara yo (p.215).

Al principio del Capítulo Primero, Teresa, en persona, nos dice maliciosamente antes de hablar de su genealogía:

Habr  de saber el señor lector, de cualquier estado que sea, que como los hijos, en tiempos de tanta malicia como éste, tienen la mayor certidumbre el serlo de la madre (hablo de la gente de bajo estado), yo comienzo mi historia con referirle el origen de la nuestra, que,... (p.217).

A pesar de que nos haya declarado abiertamente el motivo por el que detallar  minuciosamente su genealogía materna, no podemos descartar la posibilidad de que Castillo Solórzano ha visto aquí una ocasión para interpolar una historia más, como lo estaba haciendo habitualmente en sus novelas cortesanas:

Y es que, en nuestra opinión, concibió la novela larga como una seriación engarzada, más o menos hábilmente de novelas cortas(89).

Castillo Solórzano aprovecha la forma de la picaresca -la genealogía- para prolongar su novela. Otro ejemplo más destacado son las Aventuras del Bachiller Trapaza y la Garduña de Sevilla. La Garduña es una continuación por parte de la hija de Trapaza de la primera parte del Trapaza. No sabemos exactamente cuál fue antes en su pensamiento<sup>(90)</sup>: si primero pens  escribir la historia de Trapaza, y luego prolongar en la Garduña; o primero la Garduña y luego el Trapaza. Según el orden cronológico, la primera posibilidad parece más razonable. Pero, de todos modos, su manera de prolongar la segunda parte resulta muy curiosa por haberla convertido en la historia picaresca de su hija: en la mayoría de las novelas picarescas casi nunca se cumple la promesa de hacer una continuación.

A causa del problema de la forma autobiográfica en una historia no acabada, ese anuncio de la prolongación en una segunda o tercera parte se ha convertido en un tópico. A veces, cuando la promesa se cumple, es de manos del pícaro mismo. Pero a nadie se le había ocurrido la idea de prolongarla a través de la historia de sus descendientes. Castillo Solórzano ha probado esa posibilidad en Teresa de Manzanares, prolongando la historia picaresca de sus antecesores como en otras novelas picarescas, pero ocupando más espacio y narrándola más detalladamente. Para la historia de su madre no resulta incoherente la forma autobiográfica, ya que se supone que la que narra la prehistoria es la pícaro misma.

Sin embargo, para hablar de la vida de su hija, incluso después de la muerte de Trapaza, la forma autobiográfica no es suficiente. Necesita un narrador omnisciente para que pueda contar desde el principio hasta el final, como ocurre en el Trapaza y la Garduña.

Con esta intención innovadora de desarrollar una historia picaresca aparte, la genealogía de Teresa atiende bien a la función interna de la novela picaresca: la vida de la pícaro marcada por la infamia familiar y su comportamiento condicionado por ella. Su madre Catalina es concebida antes del matrimonio por la madre gallega y el padre ratiño; Teresa también es concebida antes del matrimonio, de su madre gallega y su padre francés a las orillas del río Manzanares, y de allí viene su apellido:

Teresa de Manzanares es el asunto deste pequeño volumen, nombre que se le puso en la pila con el agua del bautismo, y

el apellido con la del río de Madrid, en cuya ribera se engendró este bullente azogue con alma o esta alma infundida en azogado cuerpo(p.215).

La vida picaresca de Catalina en un pequeño volumen también empieza con la alusión de sus padres: **padre ratiño y madre gallega**<sup>(91)</sup>. La mala reputación de ratiños y gallegos es casi la misma que la de los conversos, judíos o moriscos. En la Hija de Celestina, la madre de Elena odia a los cristianos, pero le caen bien los gallegos por sus semejanzas:

    Mi abuelo no era bien tinto en gallego, sino de los asomados al reino; quiero decir de los ratiños, que ni son de Dios ni del diablo; que como en los bizcos está dudoso el saber a qué parte miran, así él, ni bien era cristiano ni dejaba de serlo: tan bárbaros hombres se hallan tal vez en aquella tierra (p.217).

Catalina se crió conforme a **la ley de herencia**: <<pala-deáronla con ajos y vinos, y salió una de su linaje>> (p.219). Pero a diferencia de otras gallegas con fama de sucias y feas, Catalina es aseada y hermosa. Se queda **huérfana** de padres a los quince años. La causa de la muerte de sus padres es un hartazgo de castañas asadas, que nos recuerda el episodio de la muerte de la madre de Justina.

Luego entra a **servir en el mesón** de su tía como una esclava: acude al servicio de los huéspedes y va al monte por leña. Hasta este momento, Catalina es ingenua y su única esperanza es encontrar, gracias a su buena cara, un marido, mejor labrador de Cacabelos. Así, en medio de las tentaciones y bromas de los huéspedes, Catalina conserva su honra con este deseo.

Sin embargo, como en otras novelas picarescas, su vida da un giro repentino: la seduce el criado de un canónigo, Tadeo, bajo la promesa de ser su marido y llevarla a la Corte. Entonces ella **"se desgarrá"** como otros pícaros y huye con él, **robando cuatrocientos reales a su tía**. Como no, en el camino a la Corte, es abandonada por su amante, sufre un fuerte **desengaño** que a lo largo de su vida le servirá para no llevarse otro desengaño. Pronto adopta una **actitud defensiva en varias ocasiones por la lección aprendida anteriormente**:

que desde que vio el mal pago de Tadeo, nunca admitió martelo ni oyó requiebro, temiéndose de otro engaño: que de los escarmientos se hacen los arteros (p.224).

Incluso, cuando Pierres le pide matrimonio, ella quiere asegurarse:

Aunque recelosa del desengaño del segoviano (a quien no había podido hallar en Madrid), quiso que la evidencia la desengañase, y así le dijo que..., porque tenía tanto escarmiento de los engaños de los hombres, por uno que la hizo quien la desterró de su patria y dio a conocer las ajenas, dándole palabra de ser su marido, que estaba desde entonces con propósito de no creer más de lo que viese con sus ojos (p.230-231).

Pero, al final vuelve a ser engañada y muere desengañada por un amante arbitrista, quien roba todo el dinero que ella había ahorrado durante toda su vida.

Remontando el curso de la vida de Catalina, tras ser abandonada, ella decide seguir el camino a la Corte con el propósito de **vengarse** de Tadeo. Al llegar a la Corte, Catalina empieza a servir en un mesón. Una compañera suya, Aldonza, le enseña el oficio, esto nos recuerda los consejos de los padres de Justina. Aquí su amiga ejerce



la **función educativa** que normalmente corresponde a los padres de la pícara; las madres de Justina y Elena les dan formación celestinesca y mesonera para que sus hijas saquen mayor provecho:

Esta, como amiga que se dio de mi madre, aquella noche la hizo breve relación de lo que había que hacer en casa, de los intereses que se tenían con los huéspedes, a cuáles debía servir con solicitud y a cuáles con no tanto; cómo se había de portar en materia de amores; cuán sin afición había de vivir con ninguno, llevando su fin a solo su provecho y viéndole primero antes de hacer su empleo. Pero que lo más importante para su estimación era el estar bien vestida,... (p.225).

Se casa con un buhonero francés, Pierres, que es un estafador: se apodera de la fianza de un rico francés, como había hecho Guzmán con otros mercaderes en Madrid. Con el dinero depositado en sitio seguro, por disimular , entra a servir de lacayo a un letrado. Después de la boda, montan un mesón donde trabaja Catalina, y Pierres vuelve a ser buhonero, al comprobar que el francés, que le había fiado dinero, se ha ido a Francia. Pierres muere a causa de la gula y la bebida, cuando Teresa sólo tenía siete años. Cuando Catalina se queda viuda, ocupa el sitio del marido **un amante arbitrista**. Al final ella muere desengañada a causa del robo de su dinero por su amante, dejando a Teresa pobre y con diez años de edad.

Como hemos visto, es una pequeña novela picaresca femenina que cumple casi todos los requisitos de la novela de su género. De este modo, la ley de la herencia se cumple perfectamente en Teresa que hereda de su madre todos los aspectos necesarios para ser una pícara. Sin embargo, Thomas Hanrahan, comparando la genealogía de la Hija de Celestina y las de Castillo Solórzano, señala la forma poco o

nada coherente de la genealogía en Castillo Solórzano. Dice de Teresa de Manzanares que la genealogía se emplea de modo más efectivo en la madre que en la hija. Según él, Teresa no hereda las características de su madre ni de su abuela, con lo cual quedan sin explicar los defectos de su carácter:

El fin de la genealogía picaresca es preparar al lector, echar una mirada a la carta ejecutoria del héroe, para poder estar preparando para los nobles hechos subsiguientes que éste contará. Castillo elabora penosamente la genealogía introduce a la abuela y madre de Teresa para explicar los fatales defectos en el carácter de la heroína y su herencia... Castillo, sin embargo, no mostró nada que se pareciera a sentimentalidad o debilidad emocional en Teresa(92).

Desde luego, Teresa no hereda los caracteres de su madre, pero si comparamos la vida de la madre y la de Teresa con la de su abuela y la de su madre, ésta tampoco hereda nada de su abuela, ni siquiera la condición de pícara ni la belleza. Al principio del Capítulo, cuando su abuelo seduce a su abuela, no es por su belleza, sino por el ambiente idílico:

La igualdad del oficio pastoral, la soledad del campo..., ocasionaron a los dos de modo que en él no faltó osadía para emprender, ni en ella ganas para admitir. Era doncella en cabello, por falta de albanega, Dominga, y... (p.218).

La vida de Catalina se parece más a la de Teresa que a la de su abuela: su servicio en el mesón, bella y astuta, su afición a cantar, su desengaño final; desposeída de todo su dinero por un robo. En líneas generales, Teresa se comporta con arreglo a la ley de la herencia. Estará marcada por la vida de su madre.

En estos primeros capítulos podemos notar las semejanzas con la Hija de Celestina. Por el título, La niña de los embustes, E. Cotarelo y Mori ve La niña de los embustes (Corrección de vicios (1615), novela VIII), como modelo <<inmediato y directo, aunque sólo parcial>><sup>(93)</sup> de Teresa de Manzanares, pero sólo se extiende al título y al nombre de la protagonista. En cuanto a la genealogía, la influencia de la Hija de Celestina se advierte claramente. El padre de Elena y la línea materna de Teresa son gallegos, que tienen la misma fama que los conversos.

Por otra parte, el apodo del padre de Elena y el nombre del padre de Teresa son "Pierres" y sus oficios son los de lacayos: <<Pierres era nombre vulgar y despectivo dado a los franceses; y como estos, los gabachos, tenían bien ganada fama de borrachos>><sup>(94)</sup>. El padre de Teresa también muere a causa de la borrachera como el de Elena. Las circunstancias en que se conocen los padres de ambas pícaras son idénticas; a orillas del río Manzanares. Compararemos ambas situaciones, primero la madre de Elena:

Bajaba a lavar la ropa de sus amos y la de algunos criados de importancia los sábados a Manzanares, río el más alegre de fregonas y el más bien paseado de lacayos de cuantos hoy se conocen en España, en cuya prueba, si fuera necesario y alguien lo dudara, trujera muchos lugares autorizados de poetas (p.158).

Tras adquirir cierta fama entre los lacayos que acudían al río, conoció allí a Pierres y se casó con él. También Catalina, madre de Teresa, bajaba a lavar la ropa al río:

No había lacayo de estimación lucido en librea que no se confesase su amartelado. Ella, con el buen despejo en hablar, voz en cantar y donaire en el baile de la capona, era imán de

las raciones lacayas y motivo de los regocijos de las riberas del cristalino Manzanares, después que en ellas se acreditó y llevó la palma de hermosa entre el gremio fregatriz (p.227-228).

Allí, conoció también a su lacayo Pierres y se caso con él, pero antes <<la hija de mi madre (que soy yo) se forjó en las riberas del señor Manzanares>>(p.232).

Como se ve, la genealogía de Teresa se parece bastante a la de Elena, pero Teresa no sólo se limita a exponer la infamia familiar, sino también a desarrollarla aparte como una pequeña novela picaresca. De este modo, a través de dos vidas expuestas y paralelas, de la madre y de la hija, podemos observar mejor la función repetitiva de la ley de la herencia. Según esta ley, Teresa actuará conforme a su mala inclinación y después sufrirá un desengaño como castigo. Este desengaño es fruto del fracaso de sus intentos por medrar. Su madre también intentó medrar, primero, a través de un marido labrador. Fracaso en su intento, puesto que huye con Tadeo, que desembocará en un posterior desengaño. La vida de su madre es un proceso circular: afán de medrar, fracaso y desengaño como lo será la de su hija. Es el preludio de la vida de Teresa.

La niña de los embustes, Teresa de Manzanares, aparentemente, tiene una finalidad moralizadora y una intencionalidad didáctica. A lo largo del relato, en boca de Teresa, nos manifiesta su intención moral. Pero Castillo Solórzano nos lo declara más abiertamente en <<el prólogo al lector>> y en la presentación de Teresa:

Su travesura dará escarmiento para huir de las que siguen su profesión...; considérale con la intención que le escribí, que fue para advertir descuidados y escarmentar divertidos, no para ser blanco de Zoilos, que ponen su atención más en calumniar leves yerrores que en enmendar pesadas culpas de su mala inclinación (p.214).

En ellas podrá advertir los daños que se pueden prevenir para guardar de engaños, para abstenerse de vicios, huyendo de vida tan libre y condición tan oscura (p.216).

Esta declaración es todo. Excepto algunos breves consejos o recomendaciones, la narración de Teresa de Manzanares se ve libre de digresiones morales. Exceptuando una ocasión en la que encontramos una digresión larga, para aconsejar a los padres sobre el matrimonio de sus hijas. Sin embargo, la circunstancia en que expone estas admoniciones es bastante contradictoria. La pícara se lamenta aquí de que los padres casan a sus hijas con viejos. Pero en este caso, es ella quien ha decidido, voluntariamente y sin intervención de nadie, el casarse con el viejo, para escapar de la casa de las maestras de labor:

¡Qué mal hacen los padres que tienen hijas mozas y de buenas caras en darles maridos desiguales en la edad como éste, pues raras veces se ven con gusto, que la igualdad de edad es el que le fomenta y adonde reina siempre la paz y el amor! De lo contrario, hemos visto muchas desdichas y flaquezas que no se cometieran si los empleos se diesen al gusto de quien los ha de hacer, sino que este negro interés tan válido en el mundo es causa destos desaciertos. Valga éste por aviso a los padres que tienen hijas para remediar (p.268).

El "viejo celoso" es un tema muy repetitivo en la literatura de aquella época. De este modo, Antonio Rey Hazas opina que el novelista acude a tales máximas, sólo por seguir las intenciones morales al uso, que mezclan avisos y sentencias con narraciones. Su

único propósito es divertir a los lectores:

La niña de los embustes no puede considerarse, en ningún caso, una obra moralizadora; antes al contrario, si acaso amoral e incluso en alguna ocasión inmoralizadora, porque la pícara, a pesar de sus muchos pecados, acaba por triunfar en cierta medida(95).

También de parecida opinión es Peter Dunn:

The most important points to be noted are the trend towards the amoral, a characteristic of all of Castillo's novels, and the substitution of the inverted "aristocraticism" of the earlier picaresque by an approximation to the really aristocratic(96).

Sin embargo, si consideramos la condición de la pícara como mujer, según el punto de vista antifeminista y misógino de aquella época, las sentencias morales hechas por la pícara misma no tendrían mucho sentido para los lectores. En la Hija de Celestina, escrita en tercera persona, el narrador es quien se encarga de efectuar las digresiones morales a los lectores y culpar a la pícara. En cambio, en la Pícara Justina y Teresa de Manzanares, escritas en primera persona, es bastante complicado dirigirlas. Lo que hace Justina es esconderse detrás del autor y culpar a las demás mujeres con intenciones morales. Cuando Justina habla de sus propios errores, desvía su responsabilidad, acusando a las demás mujeres, incluso a Eva:

del cuerpo de Eva heredamos las mujeres ser gulosas y decir que sabe bien lo que sólo probamos con el antojo; hablar de gana, aunque sea con serpientes, como quiera que tengan cara y hablen gordo; comprar un pequeño gusto, aunque cuesta la honra de un linaje; poner a riesgo un hombre por un juguete; echar la culpa al diablo de lo que peca la carne, y, finalmente, heredamos comprar caro y vender barato (la Pícara Justina, p.181-182).

Otra manera de instruir es satirizar a través de unos tipos sarcásticos, con los que se va encontrando la pícara. Narrando sus ridículos comportamientos, nos manda un mensaje ejemplar. Típica manera de dar ejemplo en la picaresca: educar en cabeza ajena. Estas **sátiras** no faltan en Teresa de Manzanares. A lo largo del relato, encontramos muchos tipos satirizados, tópicos de la literatura de su tiempo: gallegos, mesoneros, letrados, lacayos, despensero, arbitrista, médico, gentilhomme, estudiante, enamorados, cortesanos, maestros, medianeras, dueñas, criados, escuderos, indianos, poetas cultos, canónigos, etc.

Sin embargo, Teresa se salva, a pesar de su conducta inmoral y burlesca, mientras que estos prototipos caen víctimas de sus bromas. A pesar de que Castillo Solórzano ha declarado en el prólogo: <<su travesura dará escarmiento para huir de las que siguen su profesión>>(p.214); la impresión que nos da es que el autor no escarmienta a través de la pícara, sino a través de sus víctimas. Por ejemplo, la burla de Teresa que ha hecho a un cantor de la iglesia es demasiado cruel y tampoco tiene mucho sentido. Teresa utiliza sus ingeniosas tretas, únicamente, para burlarse de la esterilidad de este cantor, sin que él le haya hecho ningún daño. Además de estropear su cara, lo hace en público a través de un entremés. Con lo cual, el cantor se marcha de Córdoba avergonzado. Al final de esta burla, Teresa nos da la noticia de que <<unos se holgaban del castigo del capón, enfadados de verle tan presumido, y otros decían que había sido inhumanidad tratarle de aquella manera>>(p.318). Lo que intenta

hacer Castillo es exponer unos tipos satíricos y las burlas de Teresa para divertir a los lectores. La responsabilidad de captar el mensaje dependerá del lector, discreto o vulgar. Para Castillo Solórzano, el entretenimiento del lector era fundamental, al igual que para su amigo Lope de Vega. Su objetivo era doble, y consciente de ello, pensaba que quien pudiera captar y entender su doctrina, mejor, pues, mayor sería su beneficio; que el de aquellos otros que sólo lograsen divertirse con sus obras.

En cuanto a la conducta de Teresa, el autor tampoco la aprueba. Aunque, comparada con otros pícaros, su autor la trate con más benevolencia, después de cada intento de ascenso social o de estafa, casi siempre, resulta burlada y sus esfuerzos se ven malogrados. Va de mal en peor:

Ya, señor lector, me ve vuesa merced otra vez casada, estando bien ajena de verme la tercera en aquel estado, y así nada diga mal del día hasta que pase. Escapé de un celoso; di en un jugador, y en el tercer empleo hallé un indiano que, si no fue jugador, era la suma miseria y los mismos celos (p.371).

Es una frase que nos recuerda el Lazarillo de Tormes:

Escapé del trueno y di en el relámpago,...(97).

Contemplaba yo muchas veces mi desastre, que, escapando de los amos ruines que había tenido y buscando mejoría, viniese a topar con quien no sólo no me mantuviese, mas a quien yo había de mantener(98).

El tema de "mozo de muchos amos" que le permite al pícaro satirizar muchos estados sociales, se convierte en Teresa de



Manzanares en "mujer de varios hombres". Sus cuatro maridos son: un viejo hidalgo; otro hidalgo venido a menos, posteriormente, convertido en actor; un peruano y un mercader. Teresa, a través de sus maridos, denuncia el panorama social de su tiempo.

El primer marido, don Lupercio de Saldaña, es un hidalgo honrado y rico, que tiene más de setenta años. En apariencia, es un hombre venerable que se comporta con respeto. Representa la clase noble y rica de la sociedad española. Le obsesiona la lujuria, una obsesión común entre los nobles ociosos. A su edad de más de setenta años, no le importa casarse con una niña de dieciséis años. Cree que con el dinero puede solucionar todos los problemas que causa la diferencia de edad. Pero el fundamento de su riqueza tampoco está en sus negocios o trabajos. Como la mayoría de la nobleza de su época, su fortuna se debe a la alianza matrimonial y a la dote de las mujeres: <<era el hombre rico por haber sido antes marido de dos mujeres que le trujeron grandes dotes,...>> (p.263).

El problema de la "dote" era muy importante en aquella época. Este tema fue muy frecuentemente discutido entre los moralistas<sup>(99)</sup>. La mayoría de ellos se oponían a la dote porque era un impedimento para las doncellas pobres, aunque fueran nobles, para casarse. En aquel tiempo, el convento era el refugio de estas doncellas, aparte de las monjas que acudían con vocación. Por otra parte, a través de la dote, se permitía acordar casamientos desiguales. Según Domínguez Ortiz, la inmovilidad estamental era sólo aparente. Porque hubo una corriente ascendente <<cuyos motores no

eran las virtudes individuales ni los servicios personales, sino, sencillamente, el poder del dinero>>(100). Añade que los ricos pueblerinos lograban la categoría de hidalgos, que muchos hidalgos conseguían pasar a ser caballeros y centenares de estos alcanzaron a tener títulos de Castilla. De este modo, resultaba relativamente fácil concertar matrimonios desiguales desde una perspectiva económica, por compensación de prestigio.

Un ejemplo de esta realidad es el caso de Teresa. La pícara aparenta ser hija natural del caballero de Burgos. Pero a don Lupercio no le importa su pobreza y su condición, y decide casarse con ella por su edad y belleza. Ella también lo acepta a cambio del título, "don", y su riqueza:

Veme aquí el señor lector mujer de casa y familia, y con un retumbante don añadido a la Teresa y un apellido de Manzanedo al Manzanares. No fui yo la primera que delinquiró en esto, que muchas lo han hecho, y es virtud antes que delito, pues cada uno está obligado a aspirar a valer más (p.266-267).

Aunque Teresa no es la primera, y es una de los muchos que intentan medrar en el ascenso social mediante el matrimonio, Castillo Solórzano, conformista y aristocrático, no le perdona esta transgresión social tan peligrosa para la nobleza. Deja sufrir muchísimo a Teresa y le hace imposible la vida:<<Mil veces estuve dispuesta a pedir divorcio en la mala vida que me daba; mas esta negra honra me lo estorbó>> (p.268), pero ella también sabe aguantar hasta la muerte de su marido, que la deja sola y con solo mil ducados.

El segundo marido es Sarabia, que representa la hidalguía arruinada. Nos recuerda al hidalgo Toribio del Buscón de Quevedo. A pesar de su origen noble, don Toribio se convierte, por su pobreza y miseria, en pícaro y compañero de Pablos, hijo de un ladrón y una prostituta. En el momento en que Sarabia y Teresa se conocen, él estudiaba leyes en Alcalá, pero se dedicaba más a la poesía. Aunque es presentado como un estudiante pobre, en una ocasión dará a conocer su verdadero origen:

trujo por discípula de labor a una hermanica suya de edad de diez años, para que estuviese entre las retiradas, que había división en las discípulas: las de gente ordinaria asistían en el portal de casa a la enseñanza de la tía de Teodora, y su madre era maestra de las hijas de gente principal, retirada en una sala más adentro,... Aquí, pues, trujo Sarabia a su hermana, encomendando a la madre de Teresa su enseñanza,... (p.256-257).

La muerte de su padre, le deja aún más pobre, así que se ve obligado a abandonar los hábitos de estudiante y entrar en una compañía de representantes. Tras el matrimonio con Teresa, Sarabia se convierte en jugador, y, a causa del juego, Sarabia obliga a Teresa aceptar visitas de gentes principales para poder seguir jugando. Se ha convertido en un marido complaciente. Una vez perdido su honor, tampoco guarda su honra conyugal. El hecho de aceptar ser un actor, a pesar de su origen noble, y casarse con Teresa, a quien conocía desde que ella era criada, demuestra su desinterés por el honor. Para el ascenso social existen muchas barreras e impedimentos; pero para el descenso, ni siquiera existe una presión social que impidiese la mezcla de linajes. A la sociedad sólo le preocupa el hecho de que los ricos de los pueblos se conviertan en caballeros. El fenómeno

contrario, el paso de caballeros pobres a pícaros ya no tiene tanta repercusión como en el caso anterior. Castillo Solórzano no olvida este atrevido comportamiento de Sarabia, amenazador para la clase noble, de modo que le deja morir asesinado, a causa de una burla por él mismo provocada.

El tercer marido es don Álvaro, un peruano que representa la clase de los ricos indianos que se caracterizan generalmente por su miseria<sup>(101)</sup>. Es una nueva clase social del siglo XVII: la sociedad los respeta por su gran riqueza, pero, por otro lado, los desprecia por su oscuro origen. Es otra clase amenazadora para la nobleza, ya que con el dinero traído del Nuevo Mundo podría invadir al estamento nobiliario. Es un personaje muy popular en novelas y comedias, generalmente, blanco de muchos poetas satíricos. Por ejemplo, Lope de Vega, en La Dorotea, dictó ese arancel para uso de los indianos, en el cual nos demuestra sus miserables condiciones:

Arancel con que ha de andar un caballero indiano en la Corte:

Primeramente se acomodó en posada limpia, y tendrá cuidado de que nadie la sepa.

Dirá en todas las conversaciones que posa en casa de un amigo.

No convidará a nadie por ningún caso.

No tendrá coche, por no obligarse a prestarle.

Dará ración a sus criados.

Haráse pobre, contando siempre que se le hundió su plata en los galeones, o que le robaron los navíos de la reina de Inglaterra...<sup>(102)</sup>.

En Teresa de Manzanares don Álvaro también se caracteriza por su miseria y celo como todos los demás indianos literarios de su tiempo, por ejemplo, Felipe de Carrizales, de El celoso extremeño de

Miguel de Cervantes:

Porque de su natural condición era el más celoso hombre del mundo, aun sin estar casado, pues con sólo la imaginación de serlo le comenzaban a ofender los celos, a fatigar las sospechas y sobresaltar las imaginaciones, y esto con tanta eficacia y vehemencia, que de todo en todo propuso de no casarse(103).

Teresa vuelve a disimular otra vez su linaje; esta vez, hija de un caballero de Castilla que está esperando a un tío suyo que viene de las Indias. Para su merecido castigo por otra mentira, sufre más que antes:<<aun con mayor extremo que el primer dueño que tuve>>(p.371). Pero no se acaba aquí su castigo. Después de la muerte de don Álvaro, don Sancho, su amante, huye de Teresa para no casarse, porque él ya no confía en ella:

mas no pasaba de allí, porque también me tenía mis humos de que se casaría conmigo, y estaba engañada; que de liberarse una mujer casada a hablar a un hombre soltero, cierra la puerta a que él no confíe della y la elija por mujer, haciéndose cuenta que quien se olvidó del honor de su marido para admitirle por galán, después haría lo mismo (p.380).

De este modo, Teresa pierde otra ocasión de casarse con un noble, esta vez, joven y amado. Ya sólo se conforma con vivir con su cuñada y muy amiga suya, doña Leonor, casada con don Diego. Pero don Diego tampoco mira con buenos ojos a Teresa, conociendo su liviandad con su marido. Le preocupa que Teresa influya en su mujer con algún dañoso consejo contrario al honor conyugal. Al final la echa de su casa, descubriendo el pasado de Teresa como actriz, ni siquiera deja que se despidan de doña Leonor. Castillo tampoco se olvida del mísero don Álvaro para darle un castigo merecido: después de apuñalar a su

hermana por una equivocación, huye a un convento y allí muere desesperado por la pena.

El cuarto marido de Teresa es un mercader de sedas, que simboliza la clase rica de los comerciantes. Otra clase amenazadora para la nobleza por su riqueza y ambición de ascenso social. Para el remate final, esta vez, Teresa ha sido blanco del mercader que sólo quiere los dos mil ducados que ella había traído como dote. Esta vez Teresa es víctima de la codicia del mercader, a quien ella califica de este modo: <<Hubo en ella gran fiesta; pero duró poco, porque yo me emplée en el hombre más civil y miserable que crio la naturaleza>>(p.412). Así acaba anunciando la segunda parte, La congregación de la miseria, donde contaría todas las cosas de la miseria de su marido.

Los cuatro maridos de Teresa son: el hidalgo, el hidalgo arruinado, el indiano rico y el mercader. Son personajes conflictivos y problemáticos en la literatura de aquella época. El autor, como escritor conformista, acaba la obra con todo su sitio. Aunque Teresa medra a través de su casamiento, acaba siendo la mujer de un mercader miserable y codicioso. Es el único marido de los cuatro que tiene origen humilde; pero, lo más importante es que éste sea el último de todos ellos. De este modo, todo vuelve a su origen, sin que nada cambie. Este es el mensaje final y la intención moral de Castillo Solórzano, que expresa así su compromiso social, defensor de su clase.

Por otro lado, las obras de Castillo Solórzano nos resultan interesantísimas, por el testimonio social que brinda al lector actual, al describir las costumbres de su época: uso de moños y pelucas, depositar dinero en los Fúcares y cambiarlo en letras para el viaje, bandoleros en Sierra Morena, la vida de los actores en las compañías teatrales, las sátiras a los poetas cultos, etc.

En cuanto a la obsesión de "medrar" en los pícaros, la pícara Teresa demuestra más su deseo de ascender en la sociedad. Su condición de mujer le ofrece más posibilidades para lograrlo y lo consigue, aunque fracase después. Pero no sólo consigue medrar por vía del matrimonio, sino también por su habilidad y su ingenio.

Cuando muere su madre, Teresa entra a servir como criada en la casa de unas maestras de labor. Su primer ascenso social es, gracias a su habilidad, salir de criada y subir a compañía de estas maestras: <<valióme esto para salir de criada de aquellas ancianas viejas y subir a que me estimasen por compañera suya>>(p.252). Con el dinero que gana Teresa con sus moños y con las galas, ella ya se siente como una dama:<<ya yo presumía de dama>>(p.254). De este modo, con la apariencia de dama, Teresa consigue casarse con un hidalgo honrado y rico. Al morir éste, entra a servir a la condesa, con la decisión de ser <<espejo de mujeres>>. Se comporta como una mujer principal y con devoción, adquiriendo la privanza de la condesa y sus hijas. Pero la Fortuna no le permite esta suerte y al final es arrojada del palacio por una equivocación. Vuelve a casa de las maestras, pero sigue manteniendo su "doña":

En casa de las dos viejas volví a usar mi ejercicio de los moños y a tomar a acreditar me en la Corte, no perdiendo por esto el doña Teresa de Manzanedo, que con este nombre me honraban todos, procurando tenerme contenta para suplir sus faltas con mi industria(p.283).

Sin embargo, a pesar de su éxito en la Corte, decide ir a Córdoba a probar allí fortuna. Su problema radica en no conformarse nunca con lo que tiene. Su ambición le empuja a subir y desear tener más. Le sirve de lección el robo de los bandoleros y el consejo de un ermitaño, para que ermiende su pasado y se incline hacia la virtud. A través de sus recomendaciones, advierte a Teresa del desengaño y fugacidad del bienestar material de este mundo, señalándole la virtud como lo más importante de la vida:

Ayer, hija mía, veníades caminando a Córdoba contenta y con deseo de llegar a ella, y donde menos pensábades hallaste quien os estorbó el viaje, robó la hacienda y puso a pique de perder vuestra honra. No os fiéis de las cosas del siglo. Procurad en él vivir ajustada a los mandamientos de Dios, siendo muy temerosa de su Majestad, que es principio de sabiduría; acordáos de la brevedad de la vida y la durable que nos espera si somos lo que debemos (p.288-289).

Aunque se le había ofrecido la ocasión para arrepentirse y convertirse en virtuosa, ella la ignora y emprende otra nueva estafa de honra, aprovechando la historia que le había contado el ermitaño para demostrar la fugacidad de la vida.

Finge, pues, ser la hija robada de don Sancho por los moros, a la edad de cuatro o cinco años. Con la ayuda de su criado Hernando, antiguo cautivo en Argel, se disfraza de mora, con el único deseo de ser noble y rica para el resto de su vida:<<deseando que tuviese buen efecto, para quedar dichosa por toda mi vida>>



(p.331). Cuando se descubre la verdad, Teresa se excusa diciendo así:

No debe ser culpable en ningún mortal el deseo de anhelar a ser más, el procurar hacerse de más calificada sangre como la que tiene, supuesto lo cual, en mí no se me debe culpar lo que he hecho, puesto que fue con esta intención de valer más,... y cierto que iba enderezada más a hacerme de buena sangre con ser hija vuestra, que a las comodidades de hacienda,... (p.342-343).

Declara abiertamente su deseo de "valer más". Pero eso ha de conseguirse a través de métodos legítimos y por su propia virtud. Con mentiras nunca se llega muy lejos como en el caso de Teresa. Castillo Solórzano nos demuestra que si Teresa no lo consigue con su trabajo y honradez, siempre irá acompañada del fracaso. Al principio, cuando Teresa consigue medrar gracias a su invención de los moños, Castillo la deja vivir tranquilamente entre sus maestras, querida por las damas de la alta sociedad que necesitan de sus habilidades. Pero cuando Teresa intenta seguir más adelante con sus estafas y mentiras, siempre será castigada de alguna manera. Pero, a pesar de recibir muchos escarmientos y humillaciones, sobre todo, después de descubrirse que era actriz en Sevilla, no se arrepiente, sino que se justifica, acusando a los demás: **típica justificación de la novela picaresca "excusarse acusando"** como lo habían hecho Lazarillo y Guzmán:

No soy la primera que desta estratagema se ha valido, ni seré la postrera, pues se debe agradecer en cualquier persona el anhelar a ser más, como vituperar el que se abate a cosas inferiores a su calidad y nobleza (p.385).

Respecto a su deseo de ascender socialmente, se parece mucho a Pablos del Buscón de Quevedo. Es una buscona de honra, a la que le interesa más un matrimonio ventajoso o un golpe de fortuna,

que la ennoblezca para siempre que la ganancia material. Como Pablos, Teresa siempre intenta salir adelante, a pesar de los mil escarmientos y avisos recibidos, por su deseo atrevido. Castillo también la describe como una buscona en su prólogo:

    Escribo la vida, inclinaciones, costumbres y máquinas de una traviesa moza, de una garduña racional, taller de embustes, almacén de embelecocos y depósito de cautelas. Con sutil ingenio fue buscona de marca mayor, sanguijuela de las bolsas y polilla de las haciendas (p.215).

    En cuanto a la **caracterización de la pícara**, Teresa se parece más a Justina que a Elena. En primer lugar el oficio de la madre de ambas era el de mesonera. Desde niña, las dos pícaras sirven en el mesón de sus padres para atender a los huéspedes, y sus padres estaban encantados con el buen humor y habilidad de sus hijas:

    Justinica, tú serás flor de tu linaje, que cuando a mí me deslumbras, a más de cuatro encandilarás (la Pícara Justina, p.213).

    mi viveza y prontitud de donaires prometieron a mis padres que había de ser única en el orbe y conocida por tal (Teresa, p.233).

    En Teresa de Manzanares, por otra parte, volvemos a encontrar la alegría que caracterizaba a Justina: <<imprimiéndoseme lo de la risa como carácter, que no se me borró en toda la vida. Era un depósito de chanzonetas, un diluvio de chistes...>> (p.233). Sus travesuras y bromas, a veces crueles, caracterizan también a ambas pícaras. Sánchez-Díez opina que su travesura innata y su postura ambivalente hacia la ganancia hacen de Teresa un <<personaje poco

"consistente" según el baremo del realismo moderno>>(104). Esta inconsistencia o falta de motivación plausible de sus travesuras también caracteriza a Justina.

Teresa tiene mucha habilidad e ingenio para aprender a leer, escribir y coser, aventajando a todas cuantas condiscípulas había en casa de las maestras. Desde niña se sentía superior a los demás, y cuando Teresa se enamora de Sarabia, quien, a su vez, está enamorado de Teodora, Teresa le fuerza a que él se enamore, porque ella es superior a Teodora en belleza y habilidad.

Al igual que los demás pícaros, aunque sea una mujer, Teresa tiene varios oficios y viaja mucho. Teresa es la pícara más polifacética entre sus compañeras literarias. Primero ayuda en el mesón de sus padres; pasa a servir de criada durante tres años en casa de sus maestras de labor; este empleo se complementa con el de confidente y alcahueta; otro oficio de gran provecho es el de peluquera de moños postizos; luego ejerce de estafadora y burladora; cantante; actriz; cortesana.

Por otro lado, ella viaja mucho, siempre dentro de España. Nacida en Madrid, pasa a Córdoba, Málaga, Granada, Sevilla, Toledo, Madrid, y acaba sus aventuras en Alcalá de Henares, casándose por última vez.

Como hemos visto la Niña de los embustes, Teresa de Manzanares cumple con casi todos los requisitos de la novela picaresca, aunque ya en ella han intervenido también otros elementos de la novela cortesana, que veremos en el siguiente capítulo. Sin embargo, si comparamos Teresa de Manzanares con la Garduña de Sevilla, podemos apreciar muchas diferencias en cuanto a la densidad de los elementos cortesanos. Ya en la Garduña de Sevilla, escrita diez años después de Teresa de Manzanares, la fusión de ambos elementos es tan perfecta que casi no hay límite entre las dos distintas tradiciones novelescas. Aunque la Garduña de Sevilla sigue todavía la estructura formal y temática de la novela picaresca, es sólo aparentemente. Es como si tuviera una apariencia de novela picaresca, pero, por dentro, se hubiera llenado con el contenido de la novela cortesana.

### 3.3. ELEMENTOS PICARESCOS DE LA GARDUÑA DE SEVILLA Y ANZUELO DE LAS BOLSAS

La Garduña de Sevilla representa la máxima combinación de dos tradiciones literarias distintas: la novela picaresca y la novela cortesana. La estructura de esta obra está constituida por cuatro libros, y en cada libro se intercalan novelas cortesanas, excepto en el libro primero:

Libro 2º:<<Quien todo lo quiere, todo lo pierde>>

Libro 3º:<<El conde de las legumbres>>

Libro 4º:<<A lo que obliga el honor>>

Con la apariencia de novela picaresca, aunque no cumpla debidamente con sus normativas, la Garduña de Sevilla podría formar un género aparte dentro de la novela picaresca. La forma autobiográfica ya se ha convertido en narración en tercera persona; la genealogía familiar forma un libro aparte, ya que la Garduña de Sevilla es la segunda parte de las Aventuras del bachiller Trapaza; los elementos satíricos se limitan a los tópicos literarios de su tiempo, por ejemplo, genovés, perulero, ermitaño, esclavo, etc.; la moralidad pierde su importancia ante el entretenimiento de los lectores.

En la Garduña de Sevilla, las normativas genéricas de la picaresca han sufrido muchas transformaciones. Podría decirse que casi no queda nada de la novela picaresca, aunque el soporte que

constituye el género de esta obra sea el picaresco. Deberíamos preguntar entonces, ¿Cuál es el soporte que mantiene la novela picaresca? Desde el Lazarillo de Tormes hasta la Pícara Justina, la forma autobiográfica y el compromiso moral y social serían los soportes principales de la picaresca. Sin embargo, desde la Hija de Celestina se rompe la forma autobiográfica, aunque se sigue manteniendo la novela picaresca.

Como hemos observado anteriormente, en estas fechas ya se había consolidado el género, de modo que urgía más la innovación y originalidad, para un género que podría caer en la trivialidad. De este modo, aunque la forma autobiográfica ha perdido su importancia, a su vez, lo autobiográfico de la narración del pícaro se destaca como el soporte de la novela picaresca. Así pues, la novela picaresca narra la vida del pícaro desde su nacimiento hasta el final de una etapa de su vida, anunciando una continuación o su prolongación, bajo un punto de vista comprometido con la realidad de la sociedad de su tiempo. Con lo cual, la novela picaresca se podría escribir en tercera persona y en forma de diálogo, sin que afectara para nada a la narración de la vida del pícaro.

De modo que la picaresca como una "autobiografía" se ha convertido en "crónica". Por ejemplo, Juan de Luna se presenta a sí mismo como cronista de la Segunda Parte del Lazarillo de Tormes<sup>(105)</sup>. Castillo Solórzano también se presenta así:

Para comenzar por su origen, a fuer de legal coronista y fiel escritor (porque no es razón que se callen los padres de tan memorable sujeto), tuvo este principio (p.60)<sup>(106)</sup>.

Por otro lado la ley de la herencia de la genealogía vil aporta cada vez mayor peso en la vida de los pícaros. En el Lazarillo de Tormes y el Guzmán de Alfarache la función interna de esta ley es para explicar el comportamiento de los pícaros, condicionados por sus antecedentes. Pero con el tiempo esta función de la ley de la herencia se convierte en ocasión de narrar la vida de sus padres; aprovechando la normativa de <<de tal palo, tal astilla>> de la picaresca, las novelas posteriores veían en ella una posibilidad de prolongar esta prehistoria. Sobre todo, las novelas picarescas femeninas dan mayor importancia a la prehistoria de las madres de las protagonistas. En otras palabras, en las novelas picarescas iniciales, la ley de la herencia sirve para justificar mejor el comportamiento del pícaro; en las posteriores, esta herencia se ha convertido en algo tópico que se repite a su vez, llegando a presentar hasta los tatarabuelos.

Ahora, en las novelas picarescas posteriores, el concepto del honor, de la limpieza de sangre y del compromiso social del autor pierde su rígido código anterior, aunque se mantiene su punto de vista sobre la realidad de su tiempo. Lo que más importan son la acción, la burla y el movimiento: una mera sarta de anécdotas. En relación con la relajación moral de su época, el concepto del honor sólo afecta a la apariencia: vestirse bien y comportarse como una dama o un galán.

Además, la rígida estructura jerárquica de la sociedad anterior empieza a resquebrajarse hacia finales del siglo XVI,

produciendo mucha fluidez y movilidad en el interior de la sociedad. El afán de hidalguía se ha convertido en una verdadera obsesión social. En 1652, un alcalde de la Chancillería de Valladolid apunta: <<como hoy sólo son pecheros los mendigos desnudos de favor, no hay cosa tan afrentosa como ser pechero>><sup>(107)</sup>. Los mercaderes y los letrados, en cuanto ganan dinero, se convierten en hidalgos. Según Antonio Domínguez Ortiz, ya a finales del siglo XVI, había en Castilla unas 137.000 familias hidalgas, es decir, una décima parte de la población total<sup>(108)</sup>. El número debió de crecer a lo largo de la centuria siguiente. La corona vendía hábitos de las Órdenes militares, hidalguías y títulos, aprovechando aquel prurito de nobleza; sólo en un año, el de 1641, se vendieron quinientos hábitos<sup>(109)</sup>; Felipe III creó veinte marquesados y veinticinco condados; Felipe IV sesenta y siete marquesados y veinticinco condados<sup>(110)</sup>. El desprecio del comercio y del trabajo manual, el señuelo del dinero fácil procedente de la inversión en censos y juros, la codicia universal de títulos de nobleza y de prestigio social predominaban en aquella sociedad.

A falta de una clase media<sup>(111)</sup>, la Castilla del siglo XVII quedó profundamente dividida entre dos extremos el de los muy ricos y el de los muy pobres, ocupando el dinero un lugar especial en la sociedad española. El criterio para distinguirlos no residía ya en el rango o la posición social, sino en si tenían o no el dinero, como lo recuerda la famosa letrilla de Quevedo: <<Poderoso caballero es don Dinero>>. La corrupción de la Corte, la relajación moral de la sociedad, la repentina afluencia de todo tipo de individuos a la



Corte, la vuelta de los soldados de las campañas europeas en busca de su promoción, la vuelta de los indianos enriquecidos, etc.; contribuyeron, por otro lado, a la decadencia de la sociedad española. La descripción de éstos tipos es muy común en la literatura de aquella época. Aunque la cita es bastante larga, voy a utilizarla para describir muy minuciosamente varios aspectos sobre la Corte de aquel tiempo:

Madrid, insigne Corte del cuarto Filipo, monarca invicto de las Españas, es una villa de sanísimo temple, de subtiles aires y regalados mantenimientos; sus edificios son suntuosos: edifican en esta insigne villa los más titulos y señores de España casas suntuosísimas en que vivir. Aunque Madrid es antigua villa y tiene por naturales suyos muchos calificados caballeros, sus patriotas, el concurso de la gente forastera que asisten en ella, o a sus negocios y pretensiones, o a sus ganancias, como son los oficiales, o a vivir en la Corte, la hacen más populosa, y así viene a ser una patria común.

Aquí no falta todo cuanto pedir puede el deseo. Hay de todas naciones, y aun entre los nuestros hay distinciones, fuera de las dos sabidas, que son nobles y plebeyos, pues aun en éstos hay más y menos... (Trapaza, p.265-266).

De este modo, aunque las novelas picarescas no son documentos realistas, nos permiten adquirir algunas ideas sobre aquella sociedad. Así, teniendo en cuenta los cambios sociales, las novelas picarescas también los reflejan. Las iniciales, como el Lazarillo, el Guzmán y el Buscón, siguiendo la campaña moralizante de su tiempo, reflejan sus preocupaciones con sátiras o ascetismo en el punto culminante de la Contrarreforma. Pero hacia el primer cuarto del siglo XVII, con la pérdida del ímpetu moral y con la moda de un nuevo género literario -la novela cortesana que refleja la decadencia moral y lujo de la sociedad del siglo XVII- el propósito de la novela picaresca también se ha convertido en entretenimiento:

En las obras de Quevedo y Alemán, lo más importante es la lucha interna, la interioridad del personaje ante el problema de la elección entre el bien real y el ilusorio... Las obras posteriores perdieron el ímpetu didáctico-moral que animaba a las primeras y se dedicaron más a la acción meramente narrativa que a la interioridad. El relato psicológico significaba menos para el autor, que ahora desea divertir más que instruir, aconsejar o avisar(112).

Así, al disminuir el interés por la finalidad didáctico-moral de la literatura, la ingeniosidad de los episodios ganó en importancia. Para narrar rápidamente varias situaciones, una tras otra, la forma autobiográfica resultaba incómoda. A Salas Barbadillo y Castillo Solórzano, cultivadores de la novela cortesana, les resulta más conveniente la narración en tercera persona con un narrador omnisciente. De modo que el soporte de la novela picaresca se ha convertido en la narración de lo autobiográfico de la vida del pícaro, con una sucesión de episodios ingeniosos para divertimento de los lectores, con una supuesta enseñanza moral, sin perder el compromiso social del autor.

La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas (1642)<sup>(113)</sup> ha sido considerada por muchos críticos<sup>(114)</sup>, como la mejor obra de las de Alonso de Castillo Solórzano. Como hemos observado anteriormente, aunque la mayoría de los críticos la incluyen dentro de la novela picaresca, esta obra ha sufrido muchas transformaciones y se ha dejado interferir por varios elementos de la novela cortesana.

**La forma autobiográfica** desaparece totalmente en esta obra, y el narrador omnisciente se encarga de empezar por la explicación

del significado del animal "garduña" y la historia de sus padres, desde donde los había dejado en las Aventuras del bachiller Trapaza(115).

En cuanto a la **prehistoria de la pícara** Rufina, tenemos un libro aparte, Las Aventuras del bachiller Trapaza. En esta novela picaresca, la forma narrativa es también la narración en tercera persona, de modo que hace posible la continuación de la historia del padre a la hija, sin transgredir lo autobiográfico de la narración.

Como todas las novelas picarescas, la historia comienza narrando el origen del pícaro, Hernando, hijo de Olalla Tramoya, labradora de Zamarramala, y de Pedro de la Trampa, pelaire. Hernando es también consecuencia de la infamia de sus padres. Es un hijo extramatrimonial; su padre es encarcelado por negarse a contraer matrimonio con Olalla y muere en un intento de fuga. Su nombre será "Trapaza" porque: es fruto de un engaño; su abuelo siempre llamaba así a <<cada cosa que le parecía no llevar color de verdad>>(p.62); por sus constantes travesuras. A la muerte de su padre el niño es educado por el abuelo materno, que le hace estudiar y le envía a Salamanca. Pero desde niño, se inclina al juego y este vicio marcará toda su vida hasta su muerte. El consejo del abuelo que le da al salir a estudiar a Salamanca, nos recuerda el de la madre de Lazarillo:

conociendo esto sera bien que os ajustéis a tratar no más que de estudiar y valer por vuestro ingenio, que de más humildes principios que el vuestro hemos visto levantadas casas por las letras (p.68-69).

Bajo el nombre supuesto de Don Fernando de Quiñones, y con el dinero ganado en el juego, se comporta como un gran caballero y entabla amistades con los nobles de Salamanca. Se enamora de una dama de gran calidad y la corteja hasta que es descubierto por el amante de ésta, defensor de su clase noble:

Pues, ¿con qué fundamentos queréis en esta ciudad haceros caballero y ostentar nobleza? Si esta intención se enderezara a valer más, siendo humilde, conquistando con eso voluntades, pasáramos por ello; pero mostrar bríos, mentir nobleza y aficionados de quien no merecéis ser lacayo de su casa es cosa para que se os castigue;... (p.86).

Desde entonces, hasta que consiga la fortuna de forma casual y sin ningún esfuerzo, Trapaza se dedica a **ejercer de bufón, a jugar, a estafar, a servir como criado a un hidalgo pobre, a un noble y a un médico**. Pero en cuanto reúne dinero suficiente, se finge caballero y corteja a las damas de calidad. Es un buscón de honra como Pablos de Quevedo. El castigo a su conducta es cada vez más duro. La primera vez, se le deja marchar con solo sermones; la segunda vez, le dan una gran paliza por lo que ha hecho; la tercera vez, se le envía a galeras durante seis años. A cada intento de su medrar, sigue un fracaso. De esta forma, el autor procura proteger su clase social. El dinero en manos de un inferior es una amenaza para la nobleza, ya que permite adquirir apariencias aristocráticas. La justicia poética establecida por Castillo Solórzano es una justicia de clase, que reestablece el estamento social. Con la misma postura del Buscón de Quevedo, Castillo Solórzano adopta esta actitud conformista contra los que quieren invadir la aristocracia.

Aparte de las reminiscencias literarias del Buscón, también tenemos otros recuerdos del Lazarillo y del Guzmán. Don Tomé es un hidalgo pobre y bufón que recuerda al escudero del Lazarillo de Tormes. La descripción de su casa es casi idéntica:

Sacó una llave, abrió una puerta, cosa que descontentó a Trapaza, pues se prometía dentro su ama. Entraron en un portal Nuruega, tanta era su oscuridad; subieron por una escalera de garita a una que él dijo llamarse sala y a Trapaza le pareció artesa, tan pequeña era; junto a ella estaba una alcoba, donde yacía el lecho del señor don Tomé, tan apocado que no había cama de religioso anacoreta que más corta fuese; más adentro estaba un aposentillo que don Tomé dijo ser despensa, quedándole solamente el nombre, por habérselo él puesto, que no por cosa que en él hubiese de que tomase su denominación (p.181-182).

Pero la figura burlesca de don Tomé es algo más que la del hidalgo del Lazarillo. Conforme a su época, don Tomé ha sido soldado y se ha arruinado a causa de su derroche, lujo y liberalidad. Es un poeta culto que escribe a base del cultismo y de jerigonzas. A pesar de su origen noble, se conforma con vivir como un bufón, entreteniendo a los caballeros y recibiendo de ellos ayudas para sobrevivir. Don Tomé es una parodia burlesca del hidalgo arruinado de su tiempo.

Otro recuerdo del Guzmán de Alfarache es la quinta de don Enrique, un rico indiano, que estaba cerca de San Juan de Alfarache: el lugar donde fue concebido Guzmán de Alfarache; ello forma parte del juego intertextual picaresco como hemos visto en la Pícara Justina.

**La historia de Estefanía**, madre de Rufina, comienza en Salamanca. Trapaza, muy corto de dinero, empieza a arrimarse a un caballero andaluz, don Lorenzo Antonio, y a servirle como tercero de su amor con una dama, cuya criada es Estefanía. Como su amo, Trapaza se enamora de ella y le da la mitad de los presentes que debería entregar a su ama de parte de don Lorenzo. Descubiertos, son despedidos y viven juntos. Trapaza ridiculiza a Lorenzo públicamente, y éste, poniéndose de acuerdo con un estudiante que también ha sido víctima de una burla de Trapaza, quiere hacerle acuchillar. Informados de esta venganza, Trapaza y Estefanía huyen de Salamanca.

En Trujillo, todos los viajeros del coche que iban a Sevilla fueron encarcelados por un asunto de asesinato, excepto Estefanía y Varguillas, criado de Trapaza. Estos escapan del arresto y son protegidos por un mesonero que se encapricha con la mujer. Con la instrucción de Trapaza, Estefanía se presenta en casa del hermano del difunto asesinado, fingiéndose la amante del difunto. Acogida por el hermano, le roba y huye con Trapaza que, por fin, ha sido puesto en libertad. Durante el camino, Trapaza juega, pierde y riñe con Estefanía, dándole unas bofetadas delante de otras personas. Afrentada por el maltrato de Trapaza, Estefanía quiso vengarse, dejándole para irse con Varguillas, escogiéndole por galán.

Llegados a Madrid, Estefanía entra a servir de criada con un rico genovés y Varguillas pasa con él a Genova. Vuelto el genovés a Madrid, viudo, trata de enamorar a Estefanía. Pero Estefanía no le hará caso si no le propone matrimonio, así que resuelven casarse, el genovés con setenta y ocho años, y ella con veintiséis. Muere el

genovés después de seis meses de matrimonio, dejando a su esposa heredera de toda su fortuna.

Así, cuando Trapaza y Estefanía vuelven a encontrarse en Madrid después de dos años de separación, ella es una viuda rica. Como Trapaza es su primer amor, ella se enamora de él otra vez, tiernamente, persuadiéndole para que volviera a casarse con ella. Al principio, Trapaza también le corresponde con su amor y la deja embarazada. Pero luego, corteja a otra dama, doncella y principal, para tratar de casarse con ella. Lo descubre Estefanía y le denuncia su falso hábito de Cristo y Trapaza es condenado a seis años de galeras.

Hasta aquí, es la historia de sus padres en las Aventuras del bachiller Trapaza, y la continúa al principio de la Garduña de Sevilla. Estefanía, arrepentida de su venganza, espera a Trapaza hasta cumplir su condena y se casa con él en Sevilla. Pero Trapaza, sin dedicarse a ningún oficio, empieza a jugar y en cuatro años ha vendido todo lo que puede ser de valor. Estefanía, desesperada, enferma, y muere dejando a su hija y a su marido en la pobreza. A pesar de la muerte de su esposa, Trapaza sigue jugando y vive con la esperanza de casar a su hija con un rico por su buena cara y su jugar sin límites. Efectivamente, casa a su hija con el agente de un perulero de cincuenta años, y Trapaza muere a consecuencia de un duelo para vengar la burla que Roberto, un amante de Rufina, le había hecho a ella.

Según **la ley de la herencia**, nuestra pícara Rufina hereda de sus padres las cualidades necesarias para emprender la carrera de la vida picaresca: <<salió muy conforme a sus progenitores, con inclinación traviesa, con librad demasiada y con despejo atrevido>> (p.557). Pero aquí, a diferencia de otras novelas picarescas, el autor insiste también en la importancia de la crianza y de la educación de los hijos. Para Castillo Solórzano, como otros moralistas y teólogos de su tiempo, la vigilancia de las doncellas que han de recogerse en su casa es muy importante:

El asunto deste libro es llamar a una mujer Garduña por haber nacido con la inclinación deste animal de quien hemos tratado; fue moza libre y liviana, hija de padres que, cuando le faltaran a su crianza, eran de tales costumbres que no enmendraran las depravadas que su hija tenía (p.557).

aunque poco inclinada a recogimiento, por ser muy amiga de la ventana. Su madre andaba con tanto disgusto con las desórdenes de Trapaza, que no cuidaba, con el amor que a la hija tenía, de reprenderla. Culpa de muchas madres, que por tener omisión en esto, ven por sus casas muchas desdichas (p.560).

Para los moralistas de su tiempo, el modelo de doncella era la obediencia, la humildad, la modestia, la discreción, la vergüenza y el retiro. Pero en realidad las mujeres siguen siendo <<además de parleras, ventaneras callejeras, visitadoras, amigas de fiestas y enemigas de sus rincones, de sus casas olvidadas...>><sup>(116)</sup>. De ahí, que muchos moralistas culpen a las madres de la liberalidad de sus hijas. Uno de ellos, Pedro Galindo reprende así:

allí te comenzaste a perder, cuando la doctrina y la buena educación de los hijos, y más de las hijas se comenzó a aflojar; y tanto es ya el desorden de los hijos, y la soltura, y desvergüenza de las hijas, y aún la deshonestidad de las



madres... que no son quien ni tienen valor para criarlos(117).

En la Garduña de Sevilla, Castillo Solórzano nos ejemplifica los modelos de la crítica de los moralistas que alzaban la voz para impedir la relajación moral de la sociedad. Utilizando la ventaja del narrador omnisciente, Castillo nos la describe a través de varios episodios de la pícara Rufina. Aunque Castillo no moraliza en digresiones largas, utilizando los dos planos del consejo y de la conseja como lo había hecho Mateo Alemán en el Guzmán de Alfarache, interviene a través del narrador omnisciente en cada momento de la narración, para dar su opinión sobre los temas más repetidos, entre los moralistas de su tiempo. Como siempre, se ha de dar castigo en cabeza ajena:

Sirva, pues, de advertimiento a los lectores esta pintura al vivo de lo que con algunas deste jaez sucede, que de todas hago un compuesto para que los fáciles se abstengan, los arrojados escarmienten y los descuidados estén advertidos, pues cosas como las que escribo no son fingidas de la idea sino muy contingentes en estos tiempos (p.557).

Como había declarado, Castillo Solórzano habla de temas bastante tratados en su tiempo, pero los expone a la manera de un escritor profesional al que le importa más dar entretenimiento a los lectores que enseñanza; aunque no descuida, por eso, la decadencia moral y social de la sociedad de su tiempo. Así, a diferencia de otros escritores de la picaresca, centrados más en una finalidad didáctico-moral de la narración, Castillo Solórzano moraliza sobre los temas que han interesado a los moralistas y escritores satíricos de su tiempo, pero entretejiendo juntas la narración y la sátira,

para que el entretenimiento se vista del color satírico-moral.

En la Perfecta casada<sup>(118)</sup> de fray Luis de León se pone un ejemplo claro para imitar, pero aquí en la Garduña de Sevilla, es justo al revés, pone un ejemplo para evitar o huir de este tipo de mujeres. A los humanistas, sobre todo, a Juan Luis Vives en su De Institutione feminae Christianae<sup>(119)</sup> y a Juan de la Cerda<sup>(120)</sup> les preocupaba mucho la educación y el recogimiento de las mujeres, porque ellas son las que luego tienen que gobernar la casa y educar a sus hijos.

En el siglo XVII, tampoco faltan los tratados de los estados de las mujeres para analizar la decadencia social y moral, porque generalmente las mujeres son las últimas responsables de esta decadencia. Alonso de Andrade<sup>(121)</sup>, Juan de Soto<sup>(122)</sup>, Pedro Galindo, Ramón Alonso<sup>(123)</sup>, Apolinar Francisco<sup>(124)</sup>, etc. son moralistas que intentan recuperar la rigidez moral del tiempo anterior. En la mayoría de estos tratados se trata de los problemas contemporáneos: la mendicidad, la caridad, el lujo, la relajación moral, el afeitado, el vestido, etc., la mayoría dirigidos a las mujeres. Las mujeres son blanco preferido de la crítica de los moralistas y teólogos. Les critican por ser andariegas, pedigüeñas, antojadizas y sus caprichos hacia las joyas, los vestidos, etc. Sobre todo, el uso de guarda-infantes, prohibido por la ley, aunque sirvió para nada.

En la Garduña de Sevilla vemos escenas de burlas a Rufina por ser una pedigüeña. Rufina engaña a su marido, teniendo un amante, Roberto. Ella le pide un vestido a su amante a cambio de su favor. Entonces, Roberto le regala un vestido prestado por una vecina suya.

Pero luego Roberto, astutamente, le quita el vestido, dejando a Rufina en ridículo.

Aquí aparece también el tema del matrimonio en edades desiguales y el tema de la dote. A causa de que, entonces, la elección del marido corría a cargo de los padres, la mayoría de las doncellas tenían que aceptar a los maridos elegidos por sus padres, aunque no les gustaran. Por el problema económico de la dote, incluso, debían casarse con un marido mucho mayor que ella, como ocurrió con Rufina:

y con el sentimiento de su mujer no pensaba en más de que por su hermosura hallaría un casamiento, que sería el remedio de los dos. Fundamento vano en los que se fían en él, pues en estos tiempos ni la hermosura ni la virtud hallan los empleos cuantiosos: el dinero busca al dinero, y donde le hay no reparan en que sea una mujer la más fea del orbe... Era de edad de cincuenta años; este, habiendo sabido cuán poco dote tenía la dama y cuán pobre estaba su padre, la quiso desnuda (p.560-561).

Pero de aquí, por la gran diferencia de edad, proviene la deshonor al marido. Como Cervantes, Castillo Solórzano levantó su voz contra aquellos matrimonios en edades desiguales, que son decididos sólo por el interés económico, al margen de la voluntad de la desposada:

Quedaba Rufina casada, y eso, en otra mujer de mejores inclinaciones, le fuera de consuelo en esta pérdida; mas vivía con esposo no de su gusto, y esto la doblaba el sentimiento; culpa de los padres que casan a sus hijos con edades desiguales. Sarabia vivía contento en verse marido de esposa moza y hermosa, mas Rufina al contrario, porque su edad pedía otro igual a ella, aunque no fuera con tantas comodidades. Esto la hizo a esta dama profanar el recato, usar mal del matrimonio y tratar de divertirse con advertimiento que sus empleos fuesen de gusto y provecho,... (p.563).

El resultado de este matrimonio es la deshonra y la muerte del marido, Sarabia. Castillo Solórzano ha dado una lección en la cabeza de Sarabia. Aunque Rufina es la que engaña a su marido, la mayor parte de la culpa recae en Sarabia y Trapaza, quienes han decidido esta boda desigual. Trapaza, primero, muere a manos del amante de Rufina; y luego, Sarabia muere de desesperación, al escuchar la conversación entre Feliciano, otro amante de Rufina, y Roberto.

El reinado de Felipe IV se caracterizó por la moda descomedida del uso de guardainfantes. El "guardainfantes" se llamaba así por ocultar fácilmente el embarazo de la mujer sin publicidad; de modo que contribuía a disimular y fomentar la inmoralidad. Aunque se trata de prohibir esta perniciosa moda mediante varias leyes, lejos de desaparecer el guardainfantes, aumentó aún más. Una Noticia anónima de la época dice así:

El traje de los guardainfantes se usa con tanto desatino y exceso que apenas caben las mujeres de anchas por las puertas de las iglesias. Este contagio ha pasado también a los estudiantes y licenciados, que los traen debajo de sus lobs; y sin duda serán muy presto imitados de los frailes, si de una vez el mal no se ataja en sus principios(125).

Esta moda ha sido tema y burla de varias sátiras y entremeses y comedias satíricas de Quevedo, Calderón, Rojas, Pedro Morla, Quiñones de Benavente, etc. Castillo Solórzano también la ridiculiza en las Aventuras del bachiller Trapaza:

Al comprar un guardainfante  
un marido a su mujer,  
estas razones le dijo,

poniendo la vista en él:  
    <<Uso nuevo de los diablos,  
embuste que Lucifer  
trujo a España, porque tenga  
el segundo mal francés;  
    .....  
    ¡Cuántos vientres, sin ser rastro,  
cubrirás como una pez,  
y al llamarte guardainfante  
guardademonios diré!  
    .....(p.196-197).

Junto al guardainfante, el afán del afeitado de las mujeres es también una de las burlas más preferidas de la literatura satírica de su tiempo. Los moralistas atacaban también la preocupación de las mujeres por el vestido y los afeites. La moda tiene una función exteriorizadora y legitimadora del erotismo. Para ellos, lo erótico era concupiscencia y pecado, por eso creen que las mujeres deben adoptar una apariencia discreta y pasar desapercibidas. Castillo Solórzano también participa en esta corriente satírica y valora más la belleza natural de las mujeres:

Esta sí que es hermosura natural, no artificiosa como la que vemos en estos tiempos, donde la nieve es accidente y la grana la que fabrica Guadix (Trapaza, p. 193).

y a mirar de camino si aquella hermosura de Rufina debía alguna cosa al artificio; hallóla peinándose el cabello, el cual era hermosísimo y de lindo color castaño oscuro; alabó el ginovés a Dios de haberle dado tan hermosos cabellos, y mucho más cuando, partiendo la madeja por responderle, vio su rostro tan igual en hermosura como cuando se fue a acostar, cosa para enamorar a cualquiera, pues el conocer que su hermosura no tenía nada de mentirosa, sino toda natural y verdadera, que es para el hombre el mayor incentivo de amor (Garduña, p.604).

Respecto al concepto de "medrar", en la Garduña de Sevilla sufre algunos cambios. A diferencia de la Teresa de Manzanares y el Bachiller Trapaza, a Rufina no le importa demasiado el ascenso

social. Para ella "medrar" significa ganar dinero. Como Teresa, Rufina no intenta medrar a través del matrimonio ni intenta la estafa de la honra. Sólo busca dinero para mejorar su situación económica:

Oyó Rufina las cosas deste hombre y parecióle ser bueno hacerle una estafa que le escociese y ella saliese con ella muy medrada (p.569).

Sólo se disfraza de dama principal para engañar y enamorar a los hombres. Pero nunca se plantea el hacerse noble, para el resto de su vida, como lo había hecho Teresa en varias ocasiones. Lo que le importa a Rufina es el dinero. Incluso, cuando Jaime y Rufina fingen ser nobles para impresionarse respectivamente, ella se enamora de él, creyendo su mentira. Pero al confesarle Jaime su verdadero origen, a ella no le importa ni se siente engañada, sino que se alegra de ser de la misma condición. Como su madre había elegido el amor, al final de su carrera de pícara, Rufina también elige el amor, abandonando a Garay, su compañero de la estafa.

Por eso, su castigo puede ser considerado de menor pena, en comparación con el de otros pícaros. Aunque ella se ha dedicado al robo y a la estafa, nunca cometió la estafa de la honra. Además, sus víctimas son: un indiano ávaro, un genovés miserable y alquimista, un ermitaño hipócrita y ladrón y un autor de comedia engreído; que son parásitos de la sociedad. Nadie lamenta sus pérdidas, sino que se alegran por el castigo merecido. Así, cuando Rufina roba a Marquina, indiano avaro, toda Sevilla celebra el hurto:

que hubo muy pocos en Sevilla que no se holgasen en su hurto por verle tan cudicioso y tan poco amigo de hacer bien a nadie, que aun con ser interés suyo y en bien de su alma, pocas veces le vieron hacer alguna limosna. Escarmiento en

este los avaros, considerando que si Dios les da bienes, es para que con ellos aprovechen al prójimo y no sea su ídolo su dinero (p.584).

Paralelamente a la vida de su madre Estefanía, Rufina hereda de ella la condición de pícara; vengativa, codiciosa, estafadora, buscona y orgullosa. Los paralelos entre ambas vidas son significativos. Ambas estafan y roban, pero no intentan ascender socialmente, sino que saben conformarse con el presente. Su madre, enamorada de Trapaza, se casa con él y se retira, viviendo honradamente hasta su muerte: <<ajustaba a vivir quieta, olvidó sus travesuras, loca de contento con la hija...>>(p.560). Rufina también se enamora y se retira, poniendo una tienda de mercaderías de seda en Zaragoza.

Al final de su vida, Estefanía sintió la tentación de emprender de nuevo su anterior carrera, a causa de la pobreza que su marido la había traído, enviciado por el juego. Pero sólo trata de asistir a su labor y criar a su hija, ignorando esta tentación. Su premio es una buena muerte, perdonada por Dios:

donde al cabo de un año la llevó Dios, haciendo lo que debía como cristiana, que donde hay entendimiento se reconocen los yerros pasados y se tiene arrepentimiento dellos. Ella tuvo muy buena muerte habiéndola dado Trapaza muy mala vida;... (p.560).

En cambio, la muerte de su padre, pícaro y tahir, ha sido correspondida con lo que debería ser la muerte para los malhechores:

porque aquel fue su último día, pues de una estocada le dejó Roberto sin aliento ni poder hacer un acto de contrición; fin que tienen los que viven como este había vivido (p.563).

El narrador omnisciente repite de nuevo su mensaje de salvación, a través de la muerte de Crispín, ladrón ermitaño:

le sentenciaron a muerte de horca para que en ella hiciese cabriolas delante de todo un pueblo, y no fue poca misericordia de Dios venir a parar en esto arrepentido de sus pecados, porque aunque es este el paradero de todos los de su oficio, las más veces mueren de muertes súbitas a la violencia de una escopeta o al rigor de una espada... (p.666).

Así que, a pesar de que el autor no ha castigado debidamente a la pícara Rufina al final de su historia, tampoco cierra la posibilidad de castigarla a través de estos ejemplos de la muerte de otros pícaros. Pero antes le ofrece la ocasión de arrepentirse y salvarse como su madre. Le ha dejado una alternativa para que la pícara pueda escoger libremente. Esta alternativa de su castigo final podría relacionarse con la novedad de la genealogía en la Garduña de Sevilla. La función de la genealogía en esta novela no sólo sirve para informarnos de sus antecedentes, sino también, a través del paralelismo entre la vida de la madre y la hija, advierte a Rufina de la posible salvación como la de su madre o de un final trágico como el de su padre. Sin embargo, la obra acaba anunciando la continuación, donde va a seguir sus fechorías y estafas. De este modo, Castillo Solórzano nos insinúa su castigo final.

Como hemos observado en la Garduña de Sevilla, aunque su manera de desarrollar la novela picaresca es distinta a las anteriores, el fondo no ha cambiado: <<lo autobiográfico de la narración de la vida del pícaro, con un compromiso social y moral de su tiempo>>. Aquí, tampoco faltan los tipos satíricos para la burla,



como en otras novelas picarescas: la vecina tercera, el marido viejo, el noble ocioso, el acreedor, los soldados que han vuelto de la guerra, la justicia, el genovés, el indiano, el alquimista, la quiebra de los mercaderes, la esclava negra, etc. Tampoco falta el anuncio de la continuación, al final de la historia como ya es habitual en todas las novelas picarescas:

Donde los dejaremos, remitiendo a segunda parte el salir de aquí, en la cual ofrezco más sazoadas burlas y ingeniosas estafas por la señora Garduña de Sevilla y Anzuelo de las Bolsas (p.672).

\*\*\*\*\* NOTAS IV \*\*\*\*\*

- 1) Marcel Bataillon (Pícaros y picaresca, op. cit.) y, sobre todo, Bruno M. Damiani consideran que el autor está detrás de la Justina escondido, <<disfraz en la "Pícaro Justina">>, en ACIHVII, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 335-343. En la Pícaro Justina no es la pícaro quien habla y actúa sino el autor quien está haciendo parodia y burla a través de Justina
- 2) Francisco López de Ubeda, Libro de entretenimiento, de la Pícaro Justina, Medina del Campo, por Christoual Lasso Vaca, 1605; La Pícaro Justina (1605), ed. de Antonio Rey Hazas, Madrid, Nacional, 1977.
- 3) Miguel de Cervantes, El Viaje del Parnaso, ed. de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, 1935, Cap. VII. p.93.
- 5) Nicolás Antonio, Bibliotheca Hispana Nova (1672), (s.l.), Matriti, 1783.
- 5) Marcelino Menéndez Pelayo, <<una nueva conjetura sobre el autor del Quijote de Avellaneda>>, en Estudios de crítica literaria, I, Madrid, Imprenta A. Pérez Dubrull, 1844, pp. 376-378.
- 6) Julio Puyol Alonso, <<Estudio crítico de La Pícaro Justina>>, en su edición de la Pícaro Justina, III, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1912, pp.5-95.
- 7) Cristóbal Pérez Pastor, La imprenta en Medina del Campo, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1895; Foulché-Delbosc, <<L'auteur de la pícaro Justina>>, RHi, X (1903), PP.236-241.
- 8) Covarrubias, Tesoro de la lengua castellana (1611), op. cit., p.296.
- 9) Marcel Bataillon, Pícaros y picaresca, op. cit., p.51.

- 10) A partir de ahora voy a citar utilizando la edición de Antonio Rey Hazas y la negrita es mía.
- 11) Marcel Bataillon, op. cit., p.36.
- 12) Ibidem., pp.112-113.
- 13) Julio Puyol, III, op. cit., p.35.
- 14) Marcelino Menéndez Pelayo, Obras completas, VI, op. cit., p.357.
- 15) Ángel Valbuena Prat, La novela picaresca española, op. cit., p.66.
- 16) Francisco López de Ubeda, La Picara montañesa llamada Justina, Barcelona, en casa de Sebastian de Cormellas, 1605.
- 17) Agustín González de Amezúa, Epistolario de Lope de Vega, IV, Madrid, Olózaga, 1941, p. 18.
- 18) Marcel Bataillon. op. cit., pp.52-53.
- 19) Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha, I, op. cit., p. 88.
- 20) Marcel Bataillon, op. cit., p.75.
- 21) Bruno M. Domiani, <<Aspectos barrocos de la Pícaro Justina>>, en ACIHVI, Toronto, University of Toronto, 1980, p.198; <<Disfraz en la Pícaro Justina>>, en op. cit. En este artículo Domiani estudia los aspectos del disfraz de la Pícaro Justina como uno de los más tópicos barrocos basados en la concepción del mundo como un teatro y la vida como una comedia.

- 22) <<Casuística estructural en la Pícaro Justina de Francisco López de Ubeda>>, EHu, V (1983), pp.55-67.
- 23) Antonio Rey Hazas, <<La compleja faz de una pícaro: Hacia una interpretación de la "Pícaro Justina">>, RLit, XLV, nº 90 (1983), p. 96. Y en su artículo <<Parodia de la retórica y visión crítica del mundo en la "Pícaro Justina">>, EO, III (1984), pp. 201-225, señala que su obra está inmersa en la tradición literaria para-escolar que depende básicamente de las enseñanzas de Retórica.
- 24) Antonio Rey Hazas, <<Parodia de la retórica...>>, op. cit., p.220.
- 25) Antonio Rey Hazas, <<Precisiones sobre el género literario de La Pícaro Justina>>, CHa, nº 469-70 (1989), p.175.
- 26) <<En mi opinión, lo que insinúa López de Ubeda es que o bien Alemán es hipócrita o se equivoca al aceptar las exigencias del clero, pensando que puede mezclar lo espiritual con lo profano en beneficio de lo primero>>, Alexander A. Parker, op. cit., p. 95.
- 27) Marcel Bataillon, op. cit., p.150.
- 28) Antonio Rey Hazas, <<La Compleja faz...>>, op. cit., pp. 98-100.
- 29) Antonio Rey Hazas, <<Precisiones sobre el género literario...>>, op. cit., p. 176.
- 30) Lazarillo de Tormes, op. cit., p.45.
- 31) Francisco Rico, La novela picaresca y el punto de vista, op. cit., p. 129.
- 32) Alberto del Monte, op. cit., p. 104.

- 33) Marcel Bataillon. op. cit., p.36.
- 34) Ibidem., p. 39.
- 35) Marcel Bataillon supone que la obra estaría escrita en 1602 o 1604, op. cit., pp. 31-36.
- 36) Mateo Alemán, Guzmán de Alfarache, II, op. cit., p.21.
- 37) Francisco Rico, La novela picaresca española, I, op. cit., p.466.
- 38) Francisco Rico, La novela picaresca y el punto de vista, op. cit., pp.114-141.
- 39) Ibidem., p. 120.
- 40) Francisco Javier Sánchez-Díez, La novela picaresca de protagonista femenino en España durante el siglo XVII, Chapel Hill, University of North Carolina, 1973, p.149.
- 41) Esta cita está repetida en la página 247.
- 42) José Miguel Oltra, op. cit., p.58.
- 43) Antonio Rey Hazas, <<Parodia de la retórica...>>, op. cit., pp.201-225.
- 44) Marcel Bataillon, <<Los asturianos de la Pícara Justina>>, op. cit., pp.127-144.
- 45) Lazarillo de Tormes, op. cit., pp. 92-93.
- 46) Marcel Bataillon, op. cit., pp.115-126.
- 47) Antonio Rey Hazas, <<La compleja faz...>>, op. cit., p.108.

48) Salas Barbadillo, La Hyia de Celestina, Zaragoza, por viuda de Lucas Sanchez, 1612.

49) Myron A. Peyton, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Nueva York, Twayne, 1973; Sánchez-Díaz, op. cit.; Antonio Rey Hazas, La picaresca femenina, op. cit; Émil Arnavd, La vie et l'oeuvre de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mail, (s.a.).

50) Salas Barbadillo, Coronas del Parnaso y platos de las Musas, Madrid, en la Imprenta del Reino, 1635, fol.8.

51) Sobre las academias literarias existen siquientes trabajos: M. Romera-Navarro, <<Querellas y rivalidades en las academias del siglo XVII>>, HR, IX (1941), pp. 494-499; José Sánchez, Academias literarias del Siglo de Oro español, Madrid, Gredos, 1961; Willard F. King, Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII, op. cit., 1963.

52) Véase la Bibliografía para mejor información.

53) Picaresca femenina (la Hija de Celestina, La niña de los embustes, Teresa de Manzanares), ed. de Antonio Rey Hazas, Barcelona, Plaza & Janés, 1986. A partir de ahora voy a citar estas dos obras por esta edición.

54) Alberto del Monte, op. cit., p.106.

55) Alfonso Rey, <<La novela picaresca y el narrador fidedigno>>, HR, XLVII (1979), pp.55-75.

56) Francisco Rico, La novela picaresca y el punto de vista, op. cit., p.131.

- 57) Fernando Lázaro Carreter, <<Para una revisión del concepto novela picaresca>>, op. cit., pp.200-201.
- 58) Antonio Rey Hazas, La picaresca femenina, op. cit., p.43; <<Novela picaresca y novela cortesana: la Hija de Celestina de Salas Barbadillo>>, EO, II (1983), pp. 137-155.
- 59) Alberto del Monte, op. cit., p.106.
- 60) Antonio Rey Hazas, La picaresca femenina, op. cit. pp.44-45.
- 61) El Lazarillo de Tormes, op. cit., p.12.
- 62) El Guzmán de Alfarache, op. cit., pp.125-126.
- 63) La Picara Justina, op. cit., p.136.
- 64) Miguel Herrero García, Ideas de los españoles del siglo XVII, Madrid, Gredos, 1966, p.202.
- 65) Ibidem., p.406.
- 66) Ibidem., pp.575-576.
- 67) Frank Waldeigh Chandler, op. cit., p.286.
- 68) Marcel Bataillon, <<La honra y la materia picaresca>>, op. cit., pp. 167-176.
- 69) Antonio Rey Hazas, La picaresca femenina, op. cit., p.46.
- 70) Thomas Hanrahan, S.J., La mujer en la novela picaresca española, II, op. cit., p.244.

71) El uso del coche participaba en la moda tanto para los nobles como para los plebeyos enriquecidos. Los plebeyos enriquecidos mostraban su mayor vanidad en ello. Sobre todo las mujeres, aun las de clases más modestas, sobre todo, para lucirlo en días de fiestas y solemnidades. Además los coches se han prestado siempre al galanteo, más o menos pecaminoso, por lo tanto, a la corrupción de las costumbres de su tiempo. Calderón, Quevedo, Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, Quiñones de Benavente, Lope de Vega, Vélez de Guevara y Tirso de Molina, etc. satirizaban continuamente ese uso del coche en sus escritos. Cf. José Deleito y Piñuelo, La mujer, la casa y la moda, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, pp.248-274.

72) Salas Barbadillo, Corrección de vicios, Madrid, por Iuan de la Cuesta, 1615, fol. 68.

73) Salas Barbadillo, Casa del placer honesto, Madrid, en casa de la viuda de Cosme Delgado, 1620, fol. 34-35.

74) Salas Barbadillo, La Sabia Flora Malsabidilla, Madrid, por Luis Sanchez, 1621, fol. 5.

75) Alonso Castillo Solórzano, La niña de los embustes Teresa de Mançanares, natural de Madrid, Barcelona, por Geronimo Margarit, 1632; La Garduña de Sevilla, y anzuelo de las bolsas, Madrid, en la Imprenta del Reyno, 1642.

76) Los datos biográficos de Alonso de Castillo Solórzano se encuentran en los prólogos de Emilio Cotarelo (La niña de los embustes, Madrid, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, III, 1906); Eduardo Juliá Martínez (ed. de Lisardo enamorado, Madrid, Colección Selecta de la RAE, 1947); Jauralde Pou (ed. de Las harpías en Madrid, Madrid, Castalia, 1985); <<Alonso de Castillo Solórzano, Donaire del Parnaso y la Fábula de Polifemo>>, RABM, LXXXII (1979), pp.727-766; Federico Ruiz Morcuende (ed. de la Garduña de Sevilla, Madrid, Espasa-Calpe, 1942); Antonio Rey Hazas, La picaresca



femenina, op. cit.,

También podemos encontrarlos en la monografía de Peter N. Dunn, Castillo Solórzano and the Decline of the Spanish Novel, Oxford, Blackwell, 1952. En la de Alán Soons, Alonso de Castillo Solórzano, Boston, Twayne, 1978. Por otra parte, también se puede estudiarlos en La Novela picaresca de protagonista femenino en España durante el siglo XVII de Sánchez-Díez, op. cit., y en La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano de Magdalena Velasco Kindelan (Valladolid, Institución Cultural Simanca, 1983).

77) Véase la Bibliografía para más información.

78) Puede verse las obras donde se incluyen estas piezas dramáticas en Cotarelo y Juliá Martínez.

79) Peter N. Dunn, op. cit., p. VIII.

80) La colección escogida de obras no dramáticas de fray Lope Félix de Vega Carpio, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1950, p.217.

81) Alonso Zamora Vicente opina que <<Las harpías en Madrid... (es) quizá la más decididamente picaresca (de las obras de Castillo Solórzano), pero sin la forma tradicional autobiográfica>>, Qué es la novela picaresca, op. cit., pp.62-63; J.A.van Praag, <<La pícaro en la literatura española>>, SRev, III (1936), p.66; Pablo Javier Ronquillo, Retrato de la pícaro: la protagonista de la picaresca española del XVII, Madrid, Playor, 1980; Magdalena Velasco Kindelan, op. cit., incluyen las Harpías en Madrid dentro de la novela picaresca.

82) Antonio Rey Hazas, La picaresca femenina, op. cit., p.86.

83) Ya desde Frank Waldeigh Chandler son muchos los críticos que, al menos por implicación, relacionan la obra picaresca de Salas Barbadillo y Castillo Solórzano. E.B.Place, E.Cotarelo y Mori, Thomas

Hanrahan, Sánchez-Díez y Antonio Rey Hazas, al hablar de Castillo Solórzano, casi siempre aluden, por lo menos, a la influencia de Salas Barbadillo sobre Castillo Solórzano.

84) Antonio Rey Hazas, La picaresca femenina, op. cit., p.82.

85) Voy a citar por la ed. de Antonio Rey Hazas, La picaresca femenina. La letra negrita es mía.

86) Francisco Rico, La novela picaresca y el punto de vista, op. cit., p.135.

87) Fernando Lázaro Carreter, <<Para una revisión...>>, op. cit., p.216.

88) Antonio Rey Hazas, La picaresca femenina, op. cit., p.89.

89) Ibidem., p.78.

90) La primera edición de la Garduña es la de Madrid, de 1642. Pero Nicolás Antonio (Bibliotheca Hispana Nova, op. cit., p.16) cita una de Logroño, 1634, y Cayetano Alberto de la Barrera, otra de Valencia del mismo año (Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, London, Tamesis, 1968, p.76).

91) Las letras negritas señalan los elementos constitutivos y temáticos de la picaresca.

92) Thomas Hanrahan, op. cit., p.232.

93) Cotarelo y Mori, ed. de Teresa de Manzanares, op. cit., p.LXXXVII.

94) Antonio Rey Hazas, La picaresca femenina, op. cit., p.162, Véase también la nota 66.

- 95) Ibidem., p.106.
- 96) Peter Dunn, op. cit., p.127.
- 97) El Lazarillo de Tormes, op. cit., p.47.
- 98) Ibidem., p.91.
- 99) Mariló Vigil, La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII, Madrid, Siglo Veintiuno, 1986.
- 100) Antonio Domínguez Ortiz, El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias, Madrid, Alianza, 1974, pp.115-117.
- 101) Miguel Herrero García, <<Los indianos>>, Ideas de los españoles del siglo XVII, op. cit., pp. 312-317.
- 102) Lope Félix de Vega Carpio, La Dorotea, ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1980, pp. 172-173.
- 103) Miguel de Cervantes, Novelas Ejemplares, II, op. cit., p.179.
- 104) Sánchez-Díez, op. cit., p.210.
- 105) Juan de Luna, La segunda parte de la vida del Lazarillo de Tormes, op. cit., p.269:<<Y así mesmo le advierto me tenga por coronista, y no autor desta obra,...>>.
- 106) Castillo Solórzano, Las aventuras del Bachiller Trapaza, Madrid, Catedra, 1986, p.59. A partir de ahora voy a citar esta obra por esta edición.
- 107) Antonio Domínguez Ortiz, Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen, Madrid, Istmo, 1979, p.34.

108) Ibidem., p.27.

109) Ibidem., p.65.

110) Ibidem., p.71.

111) John Huxtable Elliott, La España Imperial 1496-1716, Barcelona, Vicens-Vives, 1969, pp. 337-338.

112) Thomas Hanrahan, op. cit., p.240-241.

113) Castillo Solórzano, La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas, ed. de Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1986, II. Voy a citar esta obra por esta edición.

114) Frank Waldeigh Chandler opina que la Garduña de Sevilla es la mejor obra de Castillo en todos los aspectos, y una de las más entretenidas de toda la serie picaresca (op. cit., p.200); Gili Gaya opina lo mismo: <<es, sin duda, la más importante entre las obras de Castillo y una de las más notables de su género>> (op. cit., p.XVI). F. Ruiz Morcuende (op. cit., p.XXV) y P.N.Dunn (op. cit., p.129) también piensan que la Garduña es la mejor obra de Solórzano que podría recomendar a los lectores modernos.

115) Alonso Castillo Solórzano, Aventyras del Bachiller Trapaza, Ovinta essencia de Embusteros, y Maestro de Embelecadores, Zaragoza, por Pedro Verges, 1637.

116) Mariló Vigil, op. cit., p.27.

117) Pedro Galindo, Verdades morales en que se reprehenden, y condenan los trajes vanos, superfluos y profanos; con otros vicios y abusos que hoy se usan; mayormente los estocados deshonestos de las mujeres, Madrid, por Francisco Sáez, Impresor del Reino, 1678, f.146.

- 118) Fray Luis de León, La perfecta casada, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.
- 119) Juan Luis Vives, Libro llamado instrucción de la mujer cristiana,..., traducción de Juan Justiniano, ed. de Salvador Fernández Ramírez, Madrid, Signo, 1936.
- 120) Juan de la Cerda, Libro intitulado, vida política de todos estados de mugeres, Alcalá de Henares, en casa de Juan Gracián, 1599.
- 121) Alonso de Andrae, Libro de la guía de la virtud, y de la imitación de nuestra señora. Primera parte: para todos los estados, Madrid, por Francisco Maroto, 1642.
- 122) Juan de Soto, Obligaciones de todos los estados y oficios, con los remedios, y consejos más eficaces para la Salud espiritual, y general reformation de costumbres, Alcalá, en casa de Andrés Sánchez de Ezpeleta, 1619.
- 123) Ramón Alonso, Entretenimientos y juegos honestos, y recreaciones christianas, para que en todo genero de estados se recreen los sentidos, fin que se estrague el alma, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1623.
- 124) Apolinar Francisco, Manual Moral en el qual brevissimamente se da noticia de los principales casos morales que ha menester saber el que proresa el confessorio, Madrid, Imprenta Real, 1663.
- 125) Rodríguez Villa, <<Nuevas de Madrid desde 16 hasta 23 de mayo de 1637>>, en La Corte y monarquía de España, p. 144. Lo cito por La mujer, la casa y la moda de José Deleito y Piñuela, op. cit., p.153.

C A P Í T U L O      V

E L E M E N T O S      C O R T E S A N O S  
E N  
L A S      N O V E L A S      P I C A R E S C A S  
F E M E N I N A S

## 1. ELEMENTOS CORTESANOS EN LAS NOVELAS PICARESCAS FEMENINAS

Como hemos visto hasta ahora, en las novelas picarescas femeninas tenemos muchos elementos que provienen de la novela cortesana, hasta el punto de que se podría hablar de la fusión de ambos géneros literarios. A diferencia de los pícaros, que sólo utilizan sus ingenios para sobrevivir; las pícaras, además del ingenio, usan de su belleza y sus encantos físicos para buena parte de sus estafas. La trama de la estafa es muy similar al galanteo amoroso en las novelas cortesanas, sólo se diferencia en que las pícaras aprovechan las relaciones amorosas para su interés material.

Además de las semejanzas del galanteo amoroso en ambas novelísticas, en las novelas picarescas femeninas se insertan buen número de novelas cortesanas, entremeses y poesías. En la Garduña de Sevilla, tenemos la impresión de que la novela picaresca sólo sirve para intercalar novelas cortas. Aunque la literatura de los Siglos de Oro se caracterizaba por la mezcla de géneros de distinta naturaleza, carácter y forma; lo más importante en la novela picaresca femenina es que esta mezcla con la cortesana afecta no sólo a la intercalación o al episodio, sino también a la narración principal.

Muchos críticos coinciden en indicar la influencia respectiva de ambos géneros, picaresco y cortesano, aunque sólo sea una mención de pasada. Marcel Bataillon considera la Hija de Celestina y la Teresa de Manzanares, niña de los embustes como <<la novela cortesana de materia picaresca>><sup>(1)</sup>. Samuel Gili y Gaya también opina

que las novelas picarescas de Castillo Solórzano son el <<mejor ejemplo de cómo la picaresca y la novela cortesana funden sus elementos a medida que avanza el siglo XVII>><sup>(2)</sup>. Según Antonio Rey Hazas, Salas Barbadillo ha intentado fundir conscientemente la novela picaresca con la cortesana, innovando el género picaresco con rasgos peculiares de aquella, en la Hija de Celestina<sup>(3)</sup>. Valbuena Prat también menciona el carácter híbrido del realismo picaresco e idealización cortesana en las obras de Salas Barbadillo<sup>(4)</sup>. Al contrario, la picaresca también penetra en las narraciones cortesanas como hemos observado anteriormente.

Dentro de este hibridismo genérico que caracteriza las novelas picarescas femeninas, primero vamos a dividir las en dos grupos según la fusión con los elementos narrativos de la novela cortesana: La Pícaro Justina por un lado; La hija de Celestina, la Teresa de Manzanares y la Garduña de Sevilla por otro lado. A partir de Marcel Bataillon, varios críticos vienen a coincidir en que la Pícaro Justina ha sido escrita para el divertimento de los cortesanos con motivo del viaje real de Felipe III a León. Con la doble vertiente narrativa -picaresca y paródica-, la Pícaro Justina se dirige a la minoría de los cortesanos, capaces de captar las alusiones y las reminiscencias parodiadas en esta obra. Con el disfraz de la picaresca, la Pícaro Justina menciona los temas actualísimos de su tiempo: el viaje real de Felipe III, la obsesión de los cortesanos por obtener los honores nobiliarios, la limpieza de sangre, el problema de la convivencia de tres razas, -cristianos, judíos y



moriscos-, etc. Por otro lado, relacionando con la literatura bufonesca, la Pícaro Justina es una réplica sarcástica al Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán. Así, López de Ubeda toma de Alemán algunos esquemas autobiográficos de la picaresca para ridiculizarlos por un lado; y, por otro lado, encuadrar una sátira de los tormentos genealógicos padecidos por los cortesanos de su época y una gaceta burlesca de la Corte. Aunque la Pícaro Justina se disfraza de contenido cortesano, éste no proviene de la novela cortesana, sino del ambiente cortesano de su tiempo. Además, ni siquiera existía la novela cortesana en estas fechas. La Pícaro Justina no tiene nada que ver con la novela cortesana.

De este modo, la pícaro Justina figura aparte de las demás pícaras -Elena, Teresa y Rufina-, aunque comparta las mismas características de las pícaras: belleza, el amor como cebo e ingenio, etc. Justina también se disfraza de dama principal, y utiliza su atracción física para la estafa, pero el procedimiento narrativo de esta aventura no se parece nada a la de la novela cortesana.

Aunque hemos estudiado las novelas cortesanas en el Segundo Capítulo de esta tesis, para refrescar la memoria vamos a repasar otra vez muy brevemente las características de las novelas cortesanas. Lo que caracteriza generalmente a la novela cortesana es el tratar de una historia de amor apasionado entre un galán y una dama que, tras vencer todos los obstáculos que el destino les impone, consiguen un final feliz; representado, generalmente, en la boda de los protagonistas y el castigo de los malvados. Aunque a veces

aparezca un final desastroso como castigo, no es tan frecuente esta variante. Los temas fundamentales son: el amor y el honor. También las novelas cortesanas se constituyen en novelas idealizadas, cuyos protagonistas son reyes, príncipes o grandes nobles, al modo de novelas de aventuras.

En cuanto a la estructura, es un conjunto de una serie de historias entretenidas unidas por un marco narrativo. Pero, a pesar de la variedad de elementos narrativos, en la mayor parte de estas novelas cortesanas hallamos esquemas y situaciones reiterados, que se convierten en elementos estereotipados y convencionales. Estos esquemas reiterativos son los que se repetirán continuamente en las novelas cortesanas, y también en las novelas picarescas femeninas.

Las pícaras, por su condición de mujer, quedan automáticamente limitadas en el campo novelístico picaresco y por razón de su inadmisibilidad a varias ocupaciones, su movilidad se reduce a las estafas de tipo erótico, utilizando su atractivo y encanto físico con astucia. A diferencia de los pícaros, que raramente usan el amor como cebo de sus aventuras, ellas lo emplean para cazar a un marido rico (Teresa), o para robar a los incautos (Rufina), o engañar a un joven rico y presumido (Elena). Son mucho más astutas y refinadas que los pícaros. Simulan mejor sus disfraces de damas principales, actuando como auténticas señoras. Ellas son capaces de engañar con más facilidad a los demás, sin que se note casi nunca su baja extracción social. La revelación de su baja condición no se debe a sus errores, sino a la casualidad o al destino. Por ejemplo, Teresa se disfraza de

dama para casarse con don Álvaro, pero, posteriormente es descubierta no por su culpa sino, por casualidad, por un antiguo compañero de la compañía:

Corrio la voz en Sevilla (aunque grande ciudad) del empleo que había hecho don Alvaro sin conocerme, cosa que alentó más mi fama, pues en lugar donde tan conocida fui con varios papeles que había representado en sus teatros, supe hacer tan bien el papel de la honrada, que merecí por esposa un principal hidalgo de lo mejor de Navarra sin que nadie me conociese,... (p.385).

De este modo, como buena parte de sus estafas se basan en el uso del amor como cebo, bajo la apariencia de damas principales, y como la novela cortesana era la historia de amor entre damas y caballeros, género en el que Salas Barbadillo y Castillo Solórzano eran consumados maestros, la cercanía de la novela cortesana a la picaresca femenina se hace casi obligada.

Por otro lado, J.A.van Praag relaciona las novelas picarescas femeninas con la comedia. Encontrando mucho parecido entre la novela cortesana y la comedia -como había indicado Lope de Vega-, el tema común de ambos géneros, que se basan en <<los suspiros lanzados por el enamorado galán contra la "tirana condición" de las mujeres>>, también podríamos relacionar la novela picaresca femenina con la comedia:

Mientras el pícaro, al compararle con las figuras de la comedia, corresponde mucho más al criado (gracioso) que no al galán, la pícara se diría que se aproxima más a la dama que a la criada. Es que el pícaro carece de refinamiento: no logra salir de un modo permanente de su categoría social, y cuando sale siempre se traiciona. La pícara, al contrario, se mueve casi siempre en un ambiente social muy superior al suyo, y se mueve con facilidad(5).

Sin embargo, en esta tesis, sólo estudiaremos las intervenciones de elementos narrativos de las novelas cortesanas en las picarescas femeninas, a diferencia del género narrativo de la comedia y la novela.

Salas Barbadillo fue el primero, entre los escritores de la picaresca, que emprendió la fusión de ambos planos narrativos -picaresco y cortesano-, utilizando a la pícara como protagonista. A partir de entonces, en las novelas picarescas, aunque su protagonista no sea la pícara, se ven algunas interferencias narrativas de la novela cortesana como hemos observado anteriormente. Sobre todo, en las novelas picarescas de Castillo Solórzano podemos captar más la fusión de ambos géneros. En la Hija de Celestina aparecen dos planos narrativos paralelos, pero sin que lleguen a coincidir dos mundos distintos: picaresco y cortesano. Pero en Teresa de Manzanares el mundo bajo de la picaresca y el refinado de la novela cortesana sí se mezclan y llegan a coincidir. En las Aventuras del bachiller Trapaza se ven afectados con mayor intensidad, hasta que en la Carduña de Sevilla da la impresión de que la novela picaresca sirve de marco para relatar novelas cortesanas dentro de la narración picaresca. De este modo, los elementos cortesanos se interrelacionan cada vez más, y podemos notarlos más en Castillo Solórzano que en Salas Barbadillo.

### 1.1. ELEMENTOS CORTESANOS EN LA HIJA DE CELESTINA

En la Hija de Celestina se asoma muy tímidamente, como hemos dicho antes, el plano narrativo de la novela cortesana junto al de la picaresca. El mundo aristocrático de don Sancho no ocupa mucho espacio en la narración, pero es importante en cuanto a su papel funcional, porque a través de él, puede intervenir la novela cortesana dentro de la narración picaresca. Además, nos muestra el punto de vista conformista del autor, en contra de la rebeldía de otros autores picarescos, como hemos observado anteriormente. Salas Barbadillo, a través del narrador omnisciente, separa intencionadamente dos mundos distintos. Son dos mundos distantes que no deben coincidir.

A partir de este plano cortesano del mundo aristocrático de don Sancho, los elementos cortesanos también aparecen a lo largo de esta novela picaresca. El comienzo in media res y la narración en **tercera persona**<sup>(6)</sup> son elementos constitutivos principales de la novela cortesana, que normalmente comienza el relato con la **localización espacio-temporal, y a continuación, la presentación de los personajes**. Nuestra Hija de Celestina empieza in media res con la localización en Toledo, en primavera, y la presentación de Elena, con un narrador omnisciente. Al situar la narración en Toledo, también aquí aparece un tópico de la época el de referirse a la belleza, discreción, inteligencia de las mujeres toledanas como en las novelas cortesanas:

Porque esta felicísima ciudad goza -llevando a todas las demás destos reinos la gloria- insignes mujeres, bellas en los cuerpos, discretas en las almas, curiosas en el traje, suaves en la condición, liberales en el ánimo, honestas en el trato; deleitan cuando hablan; suspenden cuando miran; siempre son necesarias, y jamás su lado parece inútil... (p.138).

A continuación viene la descripción de la gente de baja condición con todos sus defectos. Así, el autor, también en la descripción de los ciudadanos toledanos, los divide en dos mundos distintos. Primero, alaba la discreción, la belleza y el buen ingenio de las toledanas principales. Luego, el de la gente de clase baja; y de nuevo, nos deja ver su clara intención de separar ambos mundos:

Por las calles y plazas públicas también andaban muchas de menor calidad en la sangre -que en lo demás bien competían- a cuyo olor iban mozuelos verdes y antojadizos,..., pregonan valentía y piensan que tienen jurisdicción sobre las vidas de sus vecinos; persuádense a que todo lo matan: a las mujeres con su amor y a los hombres con su rigor y al fin los más mueren a los pies de su confianza (p.138).

La primera estafa que ha hecho a don Rodrigo ha sido planeada como resultado de una casualidad, que es también una de las caracterizaciones de la novela cortesana: **<<oír casualmente una conversación, y de ahí sacar un plan>>**<sup>(7)</sup>. En las novelas cortesanas, el oír una canción o una conversación o el billete constituye el motivo de acción para introducir un nuevo acontecimiento. Según Magdalena Velasco Kindelan, la casualidad juega un importante papel y es una de las grandes motivaciones de la acción en la novela cortesana:

La casualidad, hábilmente verosímil, es la causa del encuentro de los amantes, del entrecruzamiento de las historias, de los encuentros en el camino, en los paseos, en las casas. Es la que hace que las historias se tejan y entretejan. Todos los

cabos quedan bien atados(8).

Elena, entre el bullicio de las fiestas de una boda, escucha al paje de un caballero rico, tío del que aquella noche se casa. Ella planea un robo, aprovechando este relato que el paje había dicho sin recelo alguno:

Corrieron sus parejas los caballeros que venían por extremo galanes, tan bien que el vulgo suspenso, les daba las gracias en altas y confusas voces, pero nuestro relator proseguía con su proceso, y el juez malicioso escuchaba como quien siempre se prometió que aquella conversación le había de ser llave para abrir algún escritorio (p.141).

En seguida, pone su plan en marcha; ella y sus cómplices, Montúfar y la Méndez, se disfrazan de gentes principales para emprender un robo ingenioso. Elena se disfraza de dama montañesa de León, la Méndez, de su tía y Montúfar, de criado. Con sus caras venerables y vestidos de luto obligan a don Rodrigo a creer todo lo que ellos tramaron. La historia que le cuenta Elena es una **historia de amor y traición entre un galán y una dama**. En sus narraciones no faltan elementos narrativos que aparecían ya en las novelas cortesanas, para el galanteo amoroso: primer encuentro en la iglesia; hechizado por los ojos de la dama y enamorado a primera vista; después la sigue para saber su casa; cartas, paseos nocturnos, música; la inquietud del amante no correspondido,...:

**me vio en una iglesia**, donde, si fuera verdad lo que él me dijo, los dos nos pudiéramos quedar en ella, yo retraída como matadora y él sepultado como difunto porque me afirmó que **mis ojos habían sido poderosos a quitalle la vida**, valiéndose del lenguaje común y tretas ordinarias. **Siguióme hasta mi casa...** **Escribióme**, paseó mi calle de día a caballo y de noche a pie, **acompañado de músicos y al fin por morir consolado hizo todas las diligencias posibles como prudente enfermo...**(p.151).

Por otra parte, como en otras novelas cortesanas, tampoco falta la descripción de **la tiranía del amor**. El amor es la razón de ser para el enamorado y se convierte en el incentivo de sus acciones. Se trata de una pasión espontánea, violenta y sensual, que hace posible lo imposible. Como hemos observado en el Segundo Capítulo, el erotismo amoroso en las novelas cortesanas sirve para aportar la admiratio en la narración, porque es difícil conseguirla, por su carácter contradictorio con la verosimilitud. Para llevar a cabo ambos conceptos a la vez, que son importantes para las obras de ficción, las novelas cortesanas utilizan el amor, que hace posibles las aventuras más disparatadas e increíbles; y así, conseguir la verosimilitud de la narración<sup>(9)</sup>.

Sin embargo, es un sentimiento noble que sólo pertenece a las gentes principales. Para Elena, el amor se ha convertido en un simple instrumento. Aunque Elena siente amor por Montúfar, es sólo momentánea e inconstantemente; pronto se transforma en odio, al descubrir que Montúfar es sólo un estorbo para ella. En cambio, el amor que siente don Sancho por Elena es un amor desinteresado y le hace sufrir como a un verdadero enamorado, a pesar de su boda reciente con una mujer bella y honrada:

Las congojas y fatigas de un amante, la inquietud de su pecho, la eterna solicitud de sus ansias no consienten comparación. Es calentura con crecimiento que no deja sosegar al enfermo que,... Al fin aquel miserable cuerpo no sosiega hasta que la calentura se despide. Triste del amante que corre tras el interés torpe de su apetito pues no conoce lugar de reposo en tanto que no consigue el efeto de su deseo. !Dura ley estableciste, dura y forzosa, Madre Naturaleza, cuando obligaste al hombre, rey de todas las criaturas, que siguiera los antojos de una mujer fácil que sólo se desvela en bus calle



su perdición! Así padecía el miserable don Sancho,... (p.173).

Por otro lado, la autobiografía de la prehistoria familiar de Elena se narra como la intervención del relato para aliviar el camino y entretener el ánimo, que es también un elemento narrativo de la novela cortesana, a fin de intercalar un relato dentro de la narración principal:

Ellos caminaban y aunque la hora de la noche pedía sueño, el temor no consentía porque es cama muy dura... Elena, que quiso divertir a Montúfar para que no se desanimase porque en los suspiros que iba dando, mostraba más arrepentimiento que satisfacción,... (p.156).

En La Ingeniosa Elena (1614), Salas añade un capítulo nuevo, a continuación de la prehistoria de Elena, en el cual interpola los dos relatos apicarados en tercetos:<<La madre>> y <<El marido>>. En la primera ocasión, Montúfar los recita a la memoria de una vieja alcahueta, Celia, que le recuerda a la madre de Elena, Zara: prostituye a su hija, enmendadora de virgos, codiciosa, consejera celestinesca, etc. Luego recita <<El marido>>, que es del mismo poeta. Se trata del marido complaciente. Todas estas intervenciones son narradas, para pasar la larga noche del camino hasta que les venga el sueño.

También otra novela cortesana <<El pretendiente discreto>> es añadida en esta nueva edición, en el episodio en el que los cómplices y Elena se dirigen de Burgos a Sevilla, después de tener disputas. Antes de narrarla, primero justifica porqué contar novelas:

La jornada era larga, los cuidados y recelos de los tres no menores, y así era menester divertirse con cuentos y novelas que aunque fabulosas, se llegan tanto a la verosimilitud que

tuviesen igual fuerza para persuadir y deleitar como los sucesos verdaderos acudiendo cada uno con lo que más presto le ocurría. Montúfar, ingenio sutil en esta parte, copioso en el lenguaje y significativo en las acciones dijo así:... (p.451).

Aunque este texto es corto, lleva implícito la teoría de la novela cortesana de su tiempo, que hemos estudiado anteriormente: el parentesco de la novela con el cuento; importancia de la verosimilitud en la obra de ficción; su fin de persuadir y deleitar; el modo de contar,..., Salas Barbadillo, como otros escritores de la novela cortesana, cuya preceptiva aún no está establecida del todo, insertan sus opiniones literarias y algunas normativas de la novela dentro de su narración. Esto no lo hace en la Hija de Celestina (1612), sino en la Ingeniosa Elena (1614).

Como hemos observado en el Capítulo anterior, es muy significativa su intervención en la edición de 1614. Con la publicación de las Novelas Ejemplares en 1613, las novelas cortesanas se han establecido como un género literario independiente en España, que hasta entonces habían sido publicadas dentro de otras narraciones más largas. Por ejemplo, las novelas interpoladas en el Guzmán de Alfarache o en el Don Quijote. Luego se forman algunas normativas del género cortesano, aunque no definitivamente. Por lo tanto, en relación con la intención de probar la novela cortesana en la Hija de Celestina, Salas Barbadillo habrá querido corregir o añadir sus opiniones literarias de la novela cortesana en la Ingeniosa Elena, después de haberse establecido el género cortesano.

Dentro de este relato, aparece otra crítica literaria, esta vez, sobre el saber enciclopédico de los intelectuales de su tiempo:

y no con los ardides y estratagemas de que hoy se valen estos doctos de tropelía y estudiosos de invención, que con solo tener una ciencia de librero, que es saber los títulos de los libros y de lo que tratan por mayor y en qué partes y cuantas veces han sido impresos, quieren competir -y sobre ello desnudan las espadas y las lenguas- con aquellos que han puesto la mano en el corazón de las ciencias, y no hay rincón ni parte tan secreta en ellas que no le hayan visitado,... (p.452).

## 1.2. ELEMENTOS CORTESANOS EN LA NIÑA DE LOS EMBUSTES, TERESA DE MANZANARES

Según hemos visto en el capítulo anterior, Teresa de Manzanares cumple casi todos los requisitos normativos de la picaresca, aunque sea superficialmente. La carrera picaresca de Teresa es como la de los demás pícaros. Sin embargo, en Teresa de Manzanares, las estratagemas utilizadas por la pícara se revisten de los elementos característicos de la novela cortesana. Ya que la pícara, al ganar suficiente dinero, se comporta como una dama con un apellido falsificado. Además, con su deseo de atrapar a un marido rico y noble, siempre se disfraza de honrada para conseguir su propósito de medrar para toda la vida. De este modo, aprovecha su belleza e ingenio para emprender las estafas, manipulando el amor que las víctimas sienten hacia ella. Así, sus trucos se basan en las aventuras amorosas, como el galanteo amoroso de la novela cortesana; pero aquí, Teresa sólo utiliza el amor para su interés material, no por el sentimiento como en la novela cortesana.

Primero, el **galanteo amoroso** a Teodora del médico, del gentilhomme y del estudiante es típico de la novela cortesana, pero este galanteo es observado desde el punto de vista de la criada, tercera y confidente de los amantes. En este episodio no faltan los elementos narrativos de la historia de amor de la cortesana: recogimiento de la dama, dificultad de conseguir su respuesta, uso de la tercería, billetes, criados, música en su calle, regalos, el duelo,

la muerte del rival, la huida del amante, etc. Aunque Teresa es criada de la dama, ella es la que manipula la voluntad de Teodora y a los tres amantes en su propio provecho. Obliga a los galanes a que hagan regalos y así conseguir el favor de Teodora; a Teodora a que conteste las cartas por el regalo recibido, aunque sólo le haya dado la mitad de las dándas que le han hecho los amantes.

Posteriormente, esta experiencia de tercería le servirá para su propia aventura amorosa. En el episodio de su matrimonio con el primer marido, los elementos narrativos sacados de la novela cortesana son los del tema del "viejo celoso"; tan repetido en obras de este género en aquella época: los celos infundados de una marido viejo con una mujer joven y bella que le hacen mantener a su esposa en casa como a una prisionera, quitándole toda la libertad; pone vidrieras y candados a las ventanas; le prohíbe salir a visitar a sus amigas. Este tema del viejo celoso también se repite en el episodio del tercer marido de Teresa. Pero éste es peor que el primero en cuanto a los celos:

con lo cual hizo prevenciones para guardarme y no me perder de vista, aun con mayor extremo que el primer dueño que tuve. Las ventanas habían de estar siempre cerradas; el salir había de ser en el coche y corridas las cortinas de él; la asistencia de casa era casi siempre,...; amigo ninguno no le había de entrar en casa, ni visitarme, ni tampoco lo consentía aun a mis amigas (p.371).

En ambos matrimonios, Teresa engaña a sus maridos viejos, con estratagemas ingeniosas del tipo de la novela cortesana. En el

primer caso, de acuerdo con Sarabia, su amante, Teresa consigue engañar burlando la vigilancia obsesiva del viejo celoso. Sarabia se esconde en casa de Teresa, pidiendo refugio al ser perseguido por sus enemigos. El viejo, envalentonado, sale a enfrentarse a ellos con sus criados, dejando a Sarabia en la casa con Teresa. Cuando el viejo quiere volver a su casa, los amigos compinches de Sarabia se lo impiden. Después de dar muchas vueltas, el viejo marido de Teresa se retira a casa de un amigo suyo con no poca pesadumbre. Como consecuencia de haber pasado tan mala noche, murió al cabo de veinte días.

En su tercer matrimonio con don Álvaro, Teresa tendrá que volver a sufrir su vigilancia, pero, esta vez, con la hermana de don Álvaro, doña Leonor. Ambas se hacen muy amigas y, de común acuerdo, aceptan el galanteo de dos caballeros sevillanos, don Sancho y don Diego. En este episodio, tampoco faltan elementos del galanteo amoroso de la novela cortesana: encuentro en una tienda, donde entablan fácilmente conversación gracias a los regalos que los galanes les han hecho; pasear por la calle de la dama; cartas; retratos.

Pero ambas son descubiertas por don Álvaro, gracias a un complicado sistema de **casualidades**. Resulta que don Álvaro y don Sancho son amigos, pero ambos ignoran que uno es el marido y otro es el amante de Teresa. En una ocasión, Teresa y doña Leonor visitan la casa de don Sancho, aprovechando la ausencia de don Álvaro. Pero don Sancho recibe una carta de un deudo suyo, reclamando su presencia. Pensando que no va a tardar mucho, don Sancho se marcha de su casa,

dejándolas encerradas en su aposento. Pero, al contrario de lo que pensaba, su visita se alarga y manda a un amigo que les abra a las damas la puerta de su aposento. Por casualidad, ese amigo es don Álvaro. Al abrir la puerta ve a su hermana y le ataca con furia, pero a su mujer no la ha visto. Creyendo haberla matado se esconde en un monasterio y, finalmente, allí muere desesperado.

Después de ser descubierta su auténtica personalidad por don Diego, marido de doña Leonor, Teresa se dirige a Toledo donde se instala simulando ser una dama principal, en compañía de un escudero y dos esclavas blancas. Teresa finge ser viuda y disfraza a una esclava suya como su hermana, para tener más pretendientes y así sacar más regalos.

Como en el Escarmiento del viejo verde de Salas Barbadillo y la Tía fingida, la estratagema de Teresa para burlar y sacar provecho a los caballeros toledanos se basa en disfrazar a su criada o esclava como si fuera su pariente, dándole autoridad. Al final Teresa queda, a su vez, burlada y robada por la esclava, Emerenciana, quien huye con su amante, robándole muchas joyas y dinero.

Aparte de estos elementos cortesanos de los trucos o de las estafas de Teresa, también aquí **se intercala una novela cortesana**. El ermitaño cuenta a Teresa su vida para explicar las causas que le han llevado al apartamiento del mundo. El ermitaño es hijo de una noble familia; herido en un duelo, es recogido por una señora y su hija, de quien se enamora. Pero ella está prometida y se casa con su primo, que viene de las Indias, mientras él estaba en la Corte para resolver

algún pleito familiar. Sabido su casamiento, se queda allí hasta que pasan algunos años. Al final regresa a Málaga, donde se desarrolla esta historia, por la enfermedad de su padre y empieza, de nuevo, a ver a su amada. Pero un día le sucedió a su dama una desgracia: paseando por la playa con su hija de cinco años y con sus criadas, son atacadas por los moros. Por resistirse, la dama muere y su hija es secuestrada. Él, desengañado de la vida, se retira a una ermita.

En Teresa de Manzanares esta intervención de la novela cortesana no se limita a dar consejo sobre la fugacidad de la vida a la pícara, como el ermitaño se había propuesto al contar su vida; sino que le sirve de información para montar una impostura. Después de pasar alguna temporada en Córdoba, se va a Málaga y se hace pasar por la hija robada por los moros de la historia del ermitaño, Feliciano, acompañándose de un criado suyo, Hernando, que había sido cautivo en Argel. Hernando le da algunas instrucciones sobre el idioma, el comportamiento y el vestido de los moros. Consiguen engañar por completo al padre, quien la recibe con toda su alegría y su amor. Pero, como siempre, su estafa está destinada al fracaso: aparece la verdadera hija y Teresa y Hernando son expulsados de la casa.

De este modo, los elementos cortesanos no están separados de la narración principal, sino que están bien entretreídos y filtrados en ella. También se introducen unos versos amorosos, décimas jocosas, romances y dos entremeses <<El barbador>> y <<La prueba de los doctores>>, de modo que Castillo Solórzano innova con esto en la novela picaresca:



¿Por qué no injertarle también otros géneros? Ahí está Castillo Solórzano introduciendo entremeses;... El celo de los epígonos no tiene freno: suspende o potencia reglas, mezcla esquemas, trivializa, exalta, y no siempre sin talento(10).

Según Antonio Rey Hazas, Teresa de Manzanares se divide en dos partes: antes y después de la historia del ermitaño. Después del capítulo noveno, donde se narra la historia del ermitaño, el ritmo de la narración se acompasa, al contrario de lo usual, que es acelerar la acción al final, prolonga su extensión ocupando más del doble y dando entrada a otros géneros literarios. En esta segunda parte, es donde intervienen los dos entremeses:

Es como si la digna novela cortesana del ermitaño, intercalada en el capítulo noveno, acarreará con ella el recuerdo de los marcos cortesanos, y originará su influjo, puesto que desde ese momento, incluyéndolo, la autobiografía aumenta considerablemente en número y variedad la interpolación de células narrativas, teatrales y poéticas ajenas al relato de la pícaro...(11).

Así, los elementos cortesanos, e incluso, la novela cortesana, se combinan de manera casi inseparable en la narrativa picaresca. Tampoco falta **la observación de la realidad de su tiempo**, que caracteriza a la novela cortesana por su costumbrismo. Aunque la novela picaresca también se reviste del carácter realista, su realismo se limita al único punto de vista del pícaro. Sin embargo, la novela cortesana nos muestra un cuadro vivo de la época, desde la descripción de la indumentaria; costumbres, hasta la de la ideología del concepto del honor y de religiosidad de su tiempo.

De este modo, en Teresa de Manzanares, como en las novelas cortesanas, se describe detalladamente la indumentaria, en varias

ocasiones, relacionada con la de la realidad cotidiana de aquella época. Por ejemplo, cuando Catalina, la madre de Teresa, llega a la Corte, el primer consejo que le da es la importancia de la apariencia, es decir, vestir bien. Siguiendo este consejo va de compras. Aprovechando esta ocasión, se nos describe minuciosamente la calle, donde se sitúa la tienda y las clases de tejidos, etc.:

Llegó con su ama a la calle de Toledo, donde hay bodegones de vestidos, hallando allí siempre guisados los que pide el gusto para adorno de las sirvientes de mantellina. Allí compraron en acomodado precio un manteo azul, con su poca de guarnición pajiza; una basquiña y jubón de estameña parda, guarnecido el jubón; mantellina de bayeta de Segovia,... Pasaron a una tienda de lencería, donde sacó dos camisas, valonas y cofias, y no se le olvidaron del calzado,... Con todo este ajuar volvieron a casa, no faltando para cumplimiento del arnés sino algo desto que se trae en la cara y dos sortijas de plata,... (p.226).

Otra descripción de la realidad de su tiempo, esta vez, en Sevilla:

Hubo una fiesta en Sevilla en la Iglesia Mayor, templo célebre de nuestra Europa, cuyo suntuoso edificio aventaja a muchos; para ella nos dio licencia don Alvaro a mí y a su hermana que la fuésemos a ver, cosa que parecía milagro. Madrugamos por ir, primero a la calle de Francos a comprar algunas cosas necesarias, que es allí lo que la calle Mayor de Madrid (p.372).

### 1.3. ELEMENTOS CORTESANOS EN LA GARDUÑA DE SEVILLA, ANZUELO DE LAS BOLSAS

La Garduña de Sevilla es la culminación de la fusión de la novela picaresca y la novela cortesana. Como en la Hija de Celestina, no es un tímido asomo de la novela cortesana, ni como en Teresa de Manzanares que se utiliza la forma autobiográfica para mantener la forma picaresca. Aquí, lo único que cumple la picaresca es lo autobiográfico de la narración de la pícara con su compromiso social. Lo demás, tanto las estratagemas para la estafa como las novelas intercaladas forman parte de los elementos del género cortesano.

Castillo Solórzano sigue la tradición picaresca, pero su narración se reviste del ambiente que es distinto de lo estrictamente picaresco. Teresa, por lo menos en su infancia, conoció la pobreza y trabajó en el mesón, ayudando a sus padres. Cuando murieron éstos, entró a servir como criada de las maestras de labor. Consigue salir adelante con su propio esfuerzo, aunque siempre le persigue el fracaso.

Por contraposición, Rufina, desde niña, es criada con mimo de su madre y con la indiferencia de su padre. Es una niña malcriada y malinclinada. Nunca se relaciona con el ambiente del hampa para ganarse la vida, sino que se comporta como una dama principal, para sacar regalos y dineros que sacien su propia codicia.

La estructura narrativa de la Garduña de Sevilla es también una concatenación de la novela picaresca y la novela cortesana. Cada

novela cortesana intercalada viene, casi siempre, después de la estafa o el robo de Rufina a sus víctimas. La primera novela cortesana <<Quien todo lo quiere, todo lo pierde>> viene después del robo de Rufina a Marquina; <<El conde de las legumbres>>, después del robo al genovés; <<A lo que obliga el honor>>, después del robo al ermitaño.

De este modo, a diferencia de Teresa de Manzanares, donde la historia del ermitaño forma parte de la narrativa picaresca, en la Garduña de Sevilla la picaresca y la cortesana se yuxtaponen paralelamente. Así tenemos la impresión de que la estafa, o la aventura picaresca, sirven de marco para intercalar la novela cortesana. Sin embargo, la estafa cometida anteriormente y la novela cortesana intercalada no tienen nada en común que permita relacionarlas.

La primera novela cortesana intercalada es narrada por un clérigo llamado Monsalve, uno de los viajeros de la diligencia, cuando Rufina y Garay huyen de Sevilla, tras robar a Marquina. Este clérigo va a la corte a imprimir dos libros:

que eran de entretenimiento, por ser cosa que más se gastaba en estos tiempos, y que el uno intitulaba Camino divertido y el otro Flores de Helicon; el primero constaba de doce novelas morales, mezcladas de varios versos a propósito, y el de Helicon, de rimas, que él había escrito estando estudiando leyes en Salamanca, y añade a esto que si no les fuera molesto les entretuviera con el primero los ratos que hiciera pausa la conversación (p.584-585).

En esta ocasión, Castillo Solórzano, escondido detrás del clérigo Monsalve, escribe sus **opiniones literarias sobre este género de la novela**, además de expresar su estimación a María de Zayas y a

Ana Caro de Mallén. Incluso, una cita extensa, esclarecedora de las características del recién aparecido género literario:

todo cuanto yo he podido ajustarme a lo que se escribe en estos tiempos lo he hecho; mi prosa no es afectada de modo que cause enfado a los que la leyeran ni tampoco tan baja de voces que haga el mismo efecto; procuro cuanto puedo no causar con lo prolijo ni desagradar con lo vulgar; esta prosa que hablo es la que escribo, porque veo que más se admite en lo natural que lo afectado y cuidadoso, y es atrevimiento grande escribir en estos tiempos, cuando veo que tan lucidos ingenios sacan a luz partos tan admirables cuanto ingeniosos, y no solo hombres que profesan saber humanidad; pero en estos tiempos luce y campea con felices lauros el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia, habiendo sacado de la estampa un libro de diez novelas que son diez asombros para los que escriben deste género, pues la meditada prosa, el artificio dellas y los versos que interpola, es todo tan admirable, que acobarda las más valientes plumas de nuestra España. Acompañála en Madrid doña Ana Caro de Mallén, dama de nuestro Sevilla, a quien se deben no menores alabanzas, pues con sus dulces y bien pensados versos suspende y deleita a quien los oye y lee; esto dirán bien los que ha escrito a toda la fiesta que estas Carnestolendas se hizo en el Buen Retiro, palacio nuevo de Su Majestad... (p.585).

En este texto, Castillo Solórzano expresa detalladamente su preceptiva de la novela cortesana<sup>(12)</sup>. El fin literario de la novela es de entretenimiento, según él, y el estilo de la narración debe ser tan natural como el habla. También nos explica el hibridismo de la novela cortesana en la que se interpolan versos.

Siguiendo estas preceptivas, el clérigo narra la novela para entretenerse en el camino, que es el propósito principal de la novela. El argumento de <<Quien todo lo quiere, todo lo pierde>> es el siguiente: Don Alejandro, capitán en Flandes vuelve a Valencia, su patria, a resolver algunos asuntos de herencia. Es un joven noble que no tiene ningún vicio: no es un aficionado al juego ni a las mujeres

como los nobles jóvenes ociosos de la época. En cierto momento, oye, por casualidad, la melodía de un arpa que acompaña una bella voz:

habiendo gastado toda la tarde en pasear por aquellos amenos jardines, gozando del suavísimo olor del azahar que producen tantos naranjos como aquel fértil terreno tiene, al tiempo que el sol dejaba el valenciano horizonte, pasó por una alquería que alindaba con los claros cristales del Turia y oyó dentro tocar una arpa con superior destreza (p.586).

Con esta casualidad, y la situación idílica que caracterizan a la novela cortesana, empieza la historia de amor entre don Alejandro y doña Isabel. Pero resulta que doña Isabel estaba comprometida con otro caballero, don Fernando, que disfruta de sus favores bajo la promesa de matrimonio. Ella sigue con los dos. De noche recibe la visita de don Fernando en su casa, y de día se encuentra con don Alejandro. Al final, don Alejandro descubre el engaño de doña Isabel y se casa con otra dama de la misma ciudad. Don Fernando, por su parte, engaña a doña Isabel, casándose con una dama rica. Doña Isabel, burlada y engañada, se va a un convento. El final de la historia se corresponde con el de la novela cortesana: el castigo merecido para los injustos y el final feliz para los buenos:

Esa señora escogió mejor Esposo, y así con El vivió contenta lo que duró su vida. Don Fernando nunca tuvo sucesión, sino pleitos, empeños y pesares, no viviendo muy gustoso con su esposa. Solo quien tuvo felicidades con la suya fue don Alejandro, pues le dio Dios hijos y muchos aumentos de hacienda (p.601).

**La segunda novela cortesana intercalada** <<El conde de las legumbres>> es contada, a instancias de Crispín, para entretener a Rufina, por un ladrón que fue estudiante. El propósito de la inter-

vención de esta novela cortesana también es para el entretenimiento:

Este siempre era el fomento de las conversaciones y el entretenimiento de sus amigos, y así, le pidió Crispín que para divertir algo de la noche y no acostarse acabando de cenar, les contase alguna historia o novela, pues tantas había leído. Esto hizo por entretener a Rufina,... (p.620).

Esta novela trata de la historia de amor de don Pedro Ossorio y Toledo, segundón de una casa noble de Villafranca del Bierzo, villa antigua del reino de Galicia. Marcha a Flandes, eligiendo el camino de la carrera militar que les corresponde, normalmente, a los segundones en aquella época. Por sus heroicas hazañas consigue el hábito de Alcántara. Debido a la muerte de su hermano mayor, regresa para ocuparse de sus sobrinos y de su hermana. En el camino de vuelta, se enamora de una dama, hija de un embajador alemán, que viene a casarse con un primo suyo, don Leopoldo. Algo desesperado, al saber su casamiento, pero aliviado por la información de que la dama, doña Margarita no admite con mucho gusto el casamiento, por ver a su primo muy distraído con mujeres, don Pedro se disfraza de bufón medio loco para acercarse a la dama, haciéndose llamar el Conde de las legumbres. El embajador y doña Margarita, gustosos por las bufonadas del Conde de las legumbres, le persuaden para acompañarles hasta Valladolid, la Corte de entonces. En la Corte, don Pedro descubre la infidelidad de don Leopoldo, quien, a su vez, corteja a una dama, bajo promesa de matrimonio. Por la casualidad, esta dama a quien sirve don Leopoldo es la hermana de don Pedro. Se descubre la verdadera identidad de don Pedro, y al final las dos bodas se realizan a gusto de todos.

**La tercera novela cortesana** <<A lo que obliga el honor>> es narrada por Jaime, quien penetra en casa de Rufina haciéndose pasar por un caballero perseguido por la justicia. Pero, en realidad, es enviado por Crispín para vengarse de Rufina por el robo y la denuncia a la justicia que le ha hecho ella. En su escondite en casa de Rufina, Jaime cuenta esta novela para entretener la larga noche de invierno:

Era por tiempo de invierno, en que las noches son largas, y así, las entretenían los dos amantes ya platicando de varias cosas de amores, ya cantando... Una noche que ya habían cantado y hablado de diferentes materias, deseó Rufina que su galán les entretuviese a ella y a sus criadas con alguna cosa, y así, le dijo que si sabía alguna novela para que contándosela las entretuviese una parte de la noche;... (p.649).

Esta también trata de amor e infidelidad como en las dos novelas cortesanas anteriores. Don Pedro de Ribera, caballero noble sevillano, recibe una carta de un primo suyo de Madrid, proponiéndole el matrimonio con una noble dama, doña Brianda, única heredera de don Juan de la Cerda. Enamorado del retrato de la dama, que recibió junto a la carta, accede a la proposición y marcha hacia Madrid. En el camino, cerca de Toledo, es atacado por unos bandoleros, y es socorrido por la dueña de un cigarral, doña Victoria, que se enamora de él a primera vista. Durante su estancia en este cigarral, enterado del amor de doña Victoria y animado por el consejo de su criado, don Pedro no quiere perder la ocasión y la goza con la promesa y la cédula del matrimonio, pero con un nombre falso, Fernán Sánchez de Triviño. Después de haberla gozado, se marcha a Madrid a casarse con doña Brianda. Pero doña Victoria encuentra el retrato de doña Brianda



y la carta del primo de don Pedro en la cama donde dormía don Pedro. Desengañada, doña Victoria va a Madrid y con la ayuda de su criado anciano, Alberto, consigue entrar como dueña en casa de doña Brianda. Con su ingenio, tras la trama complicada, consigue desenmascarar a don Pedro, que al final se casa con ella y doña Brianda con su antiguo pretendiente. Se acaba la historia con un final feliz, tópico de la novela cortesana:<<Vivieron contentos los cuatro novios, teniendo después hijos, que fueron el consuelo y la alegría de sus padres>>(p.664).

Como hemos dicho anteriormente, estas tres novelas cortesanas vienen detrás de las estafas o aventuras picarescas, pero sus estratagemas también se revisten de elementos cortesanos por la condición de la pícara como mujer. Rufina acompañada siempre por Garay, antiguo compañero de su padre, estafa a sus víctimas en las trampas amorosas.

En su primera estafa, que ha hecho a Marquina, Rufina **se** **disfraza de una dama principal, perseguida por sus padres.** La historia que ha contado a este avaro perulero para engañarlo es otra novela cortesana: su patria es Granada, donde sus padres son de los dos más antiguos y nobles linajes que hay en las montañas de Burgos. Tiene un hermano ausente de la ciudad por las travesuras que ha hecho. Pero ella, ajena del amor, sólo trata del recogimiento, acudiendo a su labor. Pero un día, un caballero se esconde herido en su casa, por la persecución de sus enemigos. Ella lo recibe y le

cuida sus heridas. Sus padres también están orgullosos de la piedad y del comportamiento caritativo de su hija, tratando bien al herido en su casa.

De este tratamiento nace el amor entre los dos, pero los padres de doña Teodora, que es el nombre falso de Rufina, pretenden un casamiento con un hidalgo de Granada. Teodora se muestra descontenta con ese hidalgo, quien, por la semblanza penosa de su dama, averigua la razón de su descontento y descubre la relación entre la dama y el huésped herido. Teodora concierta con su galán, Leonardo, salir de su casa y casarse con él ante el vicario al día siguiente. Pero en la noche que han concertado para huir, son atacados por su pretendiente, quien los vigilaba para certificar sus sospechas. Leonardo cae muerto en el mismo instante, y ella, confusa, huye de este lugar, en compañía de un conocido de su padre, yendo a Sevilla. Pero antes de entrar en la ciudad, se refugia en casa de Marquina, situada a las afueras de la ciudad, por el temor a que en sus puertas se hallase quien la venía buscando.

Con esta historia fingida, Rufina consigue convencer a Marquina de su condición noble y que se enamore de ella. El amor siempre encuentra explicación, para cualquier asunto absurdo; así que, Marquina cree toda la historia de Rufina, a pesar de algunas contradicciones. El narrador omnisciente lo indica en una digresión bastante larga, explicando así el poder todopoderoso del amor:

Era este el primer amor que Marquina había tenido, y en cualquiera persona esta pasión primera siempre viene con tantos accidentes, que excede a cuantas en este género hay en el discurso de una vida. ¿Ama Marquina? ¿Sí? Pues será liberal. ¿Admitió huespeda? Pues saldrá mal de su agasajo. ¡Oh amor, pasión dulce, hechizo del mundo, embeleco de los

hombres; ¡Cuántas transformaciones haces dellos! ¡Qué de condiciones mudas! ¡Qué de propósito desbaratas! ¡Qué de quietudes desasosiegas! ¡Qué de pechos descompones!... Muchas cosas dijo Rufina en su relación que pudieran dejar sospechoso a Marquina de ser falsa, si el afición con que la estaba oyendo no le cegara los ojos y cerrará los oídos, para que del discurso no pudiera conocer que le iba engañando, porque si Leonardo se anticipara a hablar a su padre en el empleo, claro estaba que no le negara a Rufina, teniéndole ventajas al otro pretendiente en la voluntad que de parte de la dama tenía en su favor. Con esto hubo otras cosas que la bachillería de Rufina no previno, y la pudieran dañar para no salir con su intento; conténtese con haber hallado un amante, que por serlo, creyera otras cosas menos verosímiles (p.575-576).

Aparte de esta historia fingida, Rufina lo seduce, acudiendo, unas veces, a las lágrimas para provocarle compasión, otras veces, tocando la guitarra y cantando un romance, fingiendo que no sabe que Marquina está escuchándola. Pero en realidad lo hace a propósito para despertar su amor con su belleza, ingenio y talento. Así, al contrario de lo que ocurre en la novela cortesana, donde tanto el encuentro de los amantes, como el oír cantar a la dama se producen por casualidad; aquí, la pícara los utiliza a propósito para conseguir éxito en su estafa.

Después de robar a Marquina, Rufina y Garay se dirigen a Madrid. En esta diligencia el clérigo cuenta la primera novela. En el camino, cerca de Córdoba, se ven envueltos en un crimen, pero en seguida se ven libres de sospecha del asesinato. Sin embargo, Rufina cae enferma y se quedan en esta ciudad hasta su recuperación. Durante su estancia, un rico genovés, Octavio Filuchi, se enamora de ella, le hace regalos todos los días y le ofrece una quinta suya que está cerca de Córdoba para el tiempo de su convalecencia. Garay y Rufina

aceptan esta oferta para emprender otra estafa, aprovechando el amor del genovés:

Convaleció la dama, y para hacerlo mejor, nuestro ginovés le ofreció un jardín y casa que estaba en la verde margen del claro Guadalquivir. Aconsejóla Garay -a quien llamaba tío- que aceptase el envite, porque había conocido afición en aquel hombre y sabía tener mucho dinero, con que se esperaba otra presa como la de Marquina (p.603).

En esta estafa, Rufina también utiliza su encanto físico e ingenio para atrapar al genovés. De este modo tampoco faltan los elementos del galanteo amoroso de la novela cortesana: el paseo por el jardín, los regalos, la música... Por ejemplo, vamos a ver el efecto que ha causado la voz de Rufina en Octavio:

Vino la arpa, y habiéndola Rufina templado con mucha brevedad, comenzó a mostrar en ella su gran destreza, que con grande primor tocaba aquel instrumento, dejando admirado al genovés ver lo diestro que tocaba. Ella, para rematarle más, fiada en su buena voz, que, como está dicho, la tenía excelente, canto esta letra;... Rematado quedó el enamorado Octavio oyendo la suave y regalada voz de Rufina;... (p.606).

Por supuesto, Rufina simula ser una viuda de un noble de Andalucía y rica heredera; Garay, su tío que sabe mucho de alquimia, se hace pasar por alquimista muy famoso, buscado por los reyes. Entonces, el genovés, que es también aficionado a esta ciencia, y codicioso, intenta conseguir la fórmula de Garay para obtener la piedra filosofal, proponiéndole casarse con Rufina. Garay, también un consumado estafador, habla de este modo sobre su sobrina para atrasar la boda, pero, al mismo tiempo, para tener contento al genovés. Este tipo de excusa que retrasa la boda también es frecuente en varias novelas cortesanas, y aquí este retraso sirve para incluir otro

acontecimiento:

pero que había un inconveniente, que era esperar una dispensación de Roma para poder casarse, porque luego que enviudó Rufina había prometido, con el ansia de perder su esposo, entrarse religiosa, y para relajar este voto, que se hizo apasionadamente, habían despachado a Roma por dispensa de Su Santidad; y que la jornada a Madrid era a cobrar ciertos réditos de un juro que tenía sobre la hacienda de un gran señor, que por poderoso no se le pagaban seis años había; que le daba su palabra que venida la dispensación se trataría luego del casamiento, que él vía a su sobrina muy inclinada siempre a lo que él la ordenase (p.610).

Con estas tretas, Rufina y Garay consiguen manejar toda la hacienda de Octavio. Aprovechando una ausencia suya, le roban más de seis mil ducados en joyas y dineros, y huyen, dejándole un romance en el que se burlan de su credulidad.

Ellos eligen un itinerario poco frecuentado, desviándose del camino real para escapar de la justicia. Una noche, en el bosque, Garay escucha la conversación de unos ladrones. Entonces Rufina y Garay, basándose en los relatos de los ladrones, emprenden otra estafa que, esta vez, se dirige a un ermitaño hipócrita, Crispín. Las tramas para atrapar a Crispín también se basan en los elementos narrativos de la novela cortesana.

Una noche Crispín oye, en su ermita, unos gritos de una mujer que pide socorro y allí acude con su escopeta, disparando. Ve una mujer atada a un árbol, la socorre y la lleva a su ermita. Tras la cena, el ermitaño fingido le pregunta la causa de su venida, y ella le cuenta su vida minuciosamente para agradecerle su auxilio, como ocurre frecuentemente en los géneros novelísticos de aquel tiempo:

el hermano deseó saber de Rufina la causa de quererla su hermano matar, y así, la rogó que se la dijese; ella, por mostrar agradecimiento en esto y reconocer la obligación en que le estaba, le dijo:... (p.616).

A continuación, la historia que cuenta Rufina es otra novela cortesana de pequeñas dimensiones. Nacida de padres nobles en Almería, se queda huérfana a los quince años bajo la custodia de su hermano, un año mayor que ella. Pero, a pesar de tener muchos pretendientes por su belleza, su hermano no la casa con el propósito de que entrase religiosa en un convento de monjas donde estaban sus tías. Sin embargo, ella se enamora de un capitán venido de Flandes, y se condensa así, en pocas palabras el complicado proceso del galanteo amoroso de la novela cortesana. Me parece que no se podría resumir con menos palabras. En casi todas las novelas cortesanas el esquema inicial es éste, aunque después venga la variación, según el carácter narrativo de la historia amorosa:

Tenía mediana hacienda y muchos réditos caídos della desde el tiempo que había dejado su patria; viome un día en una iglesia, preguntó quién era, informáronle de mí, y lo más cierto es que se aficionó de mí, con que me comenzó a galantear y a escribir; al fin, por abreviar, yo, viendo sus finezas, su igualdad en sangre y buenas partes en él, procuré pagarle su afición, de modo que le di entrada en mi casa con pretexto de que sería mi marido (p.617).

Sus relaciones son descubiertas por su hermano, pero él finge no saber nada y espera hasta que el capitán se ausente de la ciudad. Convince a su hermana para ir a ver a su tía, que está en Málaga. En el camino, en el bosque, la ata a un árbol y empieza a pegarla, cuando aparece Crispín.

Garay y Rufina consiguen robar a Crispín, aprovechándose de la confianza y el amor que éste siente por Rufina. Se dirigen a Toledo, dejando al ermitaño en la cárcel. Pero él consigue escaparse y se dirige también a Toledo, donde encuentra a Rufina disfrazada de dama principal de este modo:

llevando Rufina intención de portarse en aquella ciudad con mucha ostentación, y para dar más honesta capa a su estancia fingió que Garay es su padre; con esto tomó casa autorizada en buenos barrios;...; ella se puso las reverendas tocas de viuda y Garay, vestido honestamente, llamábase don Jerónimo, y ella, doña Emerenciana; el apellido fue Meneses,... con que fue granjeando algunas amigas de las que se pensaron que era oro todo lo que relucía en Rufina, teniendo creído descender de la noble familia de los Meneses (p.641).

Entonces, este ermitaño engañado y burlado intenta vengarse, introduciendo a un compañero suyo, Jaime, en casa de Rufina para robarla. La estratagema que utiliza para este plan también se basa en los elementos típicos de la novela cortesana: huida del galán herido de un duelo o perseguido por la justicia en casa de la dama, y de allí el nacimiento del amor entre ambos.

Además esta trama ha sido utilizada por Rufina, cuando engaña a Marquina: ella misma le había dicho que se ha enamorado de un galán que se escondió en su casa, herido mortalmente, y al cuidarle sus heridas, había nacido el amor. Esta vez, Rufina cae en la trampa que antes ella había hecho, encima, se enamora perdidamente de Jaime, al ver su buena disposición y cree todo lo que le dice Jaime. Esta vez, ella es víctima del amor de un pícaro. La situación se repite igual que en el episodio de Crispín. Después de la cena, Rufina le pregunta su origen y la causa de su huida de la justicia:

Luego que se alzaron los manteles, mientras las criadas cenaban lo que de la mesa había sobrado, que no era poco, pidió a su huésped que le dijese su nombre, patria y a qué había venido a aquella ciudad, y él, por darla gusto, fingió esta quimera, para la cual le pidió atención y él dijo así... (p.645).

La historia que cuenta Jaime es, por supuesto, otra novela cortesana. Es de una noble y antigua familia de Pertusa, y es de la Orden de Montesa. También tiene un mayorazgo de tres mil ducados de renta. Se enamora de una dama, doña Blanca Centellas, quien, a su vez, lo está de un caballero que también la sirve, llamado don Vicente Pujadas. Don Vicente, celoso de Jaime, le acomete una noche, pero él sale muy mal herido. Jaime, temeroso de la venganza, sale de Valencia y marcha a Toledo, donde le encuentran los deudos de don Vicente y le atacan, en esta pelea Jaime mata a uno de ellos. Por esta razón, entra en casa de Rufina huyendo de la justicia.

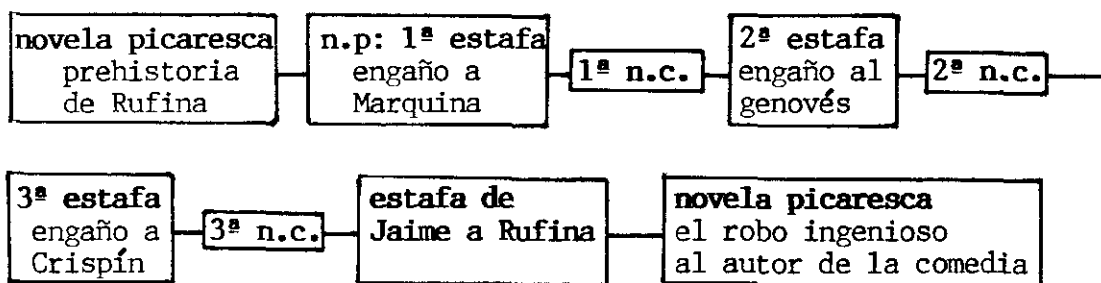
En este último libro, nuestra pícara Rufina, astuta e ingeniosa, es blanco de la estafa de Crispín y Jaime. Ella se comporta exactamente igual que sus víctimas anteriores: perdida por el amor se convierte en una presa fácil. Jaime también acude a la música para rematarla, como lo había hecho Rufina anteriormente:

En fin, el tal don Jaime se estaba entreteniendo con la guitarra; llegó Rufina con pasos lentos al aposento, oyendo la dulce armonía de las templadas cuerdas, heridas con diestra mano, y sin ser sentida del joven le estuvo aguardando, echando de ver que quería cantar este romance, con dulce y sonora voz, que la tenía extremada:... Nuevas llamas fueron las que abrasaron el tierno pecho de Rufina con oír al fingido don Jaime cantar; parecióle en extremo su dulce voz, su gran destreza y, sobre todo, notó en la letra que había cantado que le pareció haberse hecho por él al suceso pasado, y era así, que el picarón era bellaco, y con unas puntas de poetas, y con buen natural que tenía, en breve hizo de memoria aquella letra para cantársela a Rufina, la cual le cantó así como había sentido que ella le escuchaba (p.647-648).



Estaba a punto de ser robada por Jaime, pero él también se enamora de ella sinceramente y ambos revelan su verdadera condición humilde y se casan.

Como hemos visto hasta ahora, la Garduña de Sevilla emplea casi todos los elementos de la novela cortesana, encajándolos perfectamente dentro de la picaresca. Además, también comete los mismos convencionalismos de la novela cortesana, repitiendo los mismos esquemas narrativos en varias ocasiones: por ejemplo, la música, el contar su historia, el galanteo amoroso, la huida, etc. El esquema general de la Garduña de Sevilla podría ser este cuadro:



Excepto el principio y el final de la narración, el resto de la narración se ve afectada por elementos narrativos cortesanos. En el primer libro, se cuenta brevemente la prehistoria de Rufina, por ser la segunda parte de las Aventuras del Bachiller Trapaza. Aquí, empieza donde lo había dejado la historia de la primera parte. El último libro termina con un robo ingenioso del tipo picaresco, sin que utilice, esta vez, los elementos de la novela cortesana; y también anuncia la continuación de la Garduña de Sevilla y Anzuelo de las bolsas, dejando la novela abierta como todas las demás novelas

picarescas. De este modo, aunque el resto de la narración se vea afectada por la novela cortesana, el autor nos demuestra su clara intención de escribir una novela picaresca.

## 2. LA FUNCIÓN DE LOS ELEMENTOS CORTESANOS EN LA NOVELA PICARESCA FEMENINA

Como hemos visto, desde la Hija de Celestina los elementos narrativos de la novela cortesana empiezan a intervenir, poco a poco, hasta que en la Garduña de Sevilla éstos ocupan casi la misma proporción que los elementos de la picaresca. Sin embargo, los elementos narrativos de la novela cortesana no afectan a la estructura formal de la picaresca, en lo que podríamos llamar el primer plano, sino en el segundo.

Según hemos observado en el Cuarto Capítulo, la Hija de Celestina, Teresa de Manzanares y la Garduña de Sevilla cumplen, debidamente, la estructura formal de la picaresca, aunque se revistan de los rasgos de la novela cortesana dentro del límite que el género permite. Todos los elementos formales funcionan dentro del límite de la picaresca: lo autobiográfico de la narración de la pícara con un compromiso social. Entonces, dentro de este límite formal, los elementos narrativos de la novela cortesana funcionan relacionados con las estratagemas de la estafa que cometen las pícaras y con los ambientes refinados en los que se desenvuelven las mismas. Como hemos indicado anteriormente, a diferencia de los pícaros, las pícaras acuden, generalmente, a la estafa basada en el amor. De ahí, casi forzosa y obligatoriamente, han de remitirse a la novela cortesana cuyo tema fundamental también es el amor.

Sin embargo, este tema del amor realiza una función muy distinta en ambos géneros literarios. En la novela cortesana, el amor

es el motivo que causa las desventuras y fortunas de los protagonistas; en cambio, en la novela picaresca, el amor sólo sirve de instrumento para tapar los engaños de las pícaras, las cuales intentan robar a sus galanes, es decir, a sus víctimas.

Las historias que cuentan las pícaras sobre su origen a sus víctimas (novela cortesana) sirven para robarles (novela picaresca). De este modo, la novela cortesana es empleada como un medio o un instrumento para completar la aventura picaresca. Es decir, los elementos cortesanos utilizados en la novela picaresca femenina sólo se limitan a funcionar como elementos complementarios, aunque éstos ocupen cada vez una mayor proporción. Además, en la novela picaresca femenina, sobre todo, en la Garduña de Sevilla observamos el mismo convencionalismo que se reitera continuamente en la novela cortesana. Es un ejemplo del grado de influencia de este género en la picaresca femenina.

Otro curioso fenómeno de la novela picaresca femenina es dar mucha importancia al valor del dinero. Incluso en la Pícara Justina, los despojos conseguidos por las pícaras o regalos recibidos son calculados casi siempre en dinero. De este modo, al final de sus aventuras o estafas normalmente mencionan la cantidad del dinero conseguido.

En la Pícara Justina también se menciona a veces, pero no tanto como en obras posteriores. Además, aquí tampoco existen regalos por parte de los galanes, sino sólo estafas gracias a su gran ingenio. Por ejemplo, en el episodio del <<fullero burlado>>, el

estudiante le vende su agnus de oro en dieciséis reales, que en realidad valía doscientos reales, obligado por su amor a Justina. Este caso no es el del galanteo amoroso, sino que se trata de una estafa, más por parte de la pícara Justina. Su estafa, también consistente en hacer enamorar a sus víctimas, no se reviste de elementos refinados de la novela cortesana, sino de ingenios y burlas que caracterizan la picaresca.

En la Hija de Celestina, correspondiente a la etapa inicial de la fusión de la picaresca y la novela cortesana, tampoco sus despojos consisten del todo en regalos ni galanteos amorosos, sino que proceden también de estafas de tipo picaresco. Ella también menciona minuciosamente la cantidad de dinero logrado con el robo a don Rodrigo: dos mil ducados en oro y en doblones de a cuarto.

Pero, con el paso del tiempo, la referencia a los regalos conseguidos, frutos del galanteo amoroso, se hace más frecuente. Lo apreciamos en Teresa de Manzanares y, sobre todo, en la Garduña de Sevilla. Teresa calcula el valor de las joyas y de los vestidos en dinero; cita la cantidad obtenida al quedarse viuda o tras concluir cada estafa. Vamos a ver un ejemplo en el que Teresa convierte, casi automáticamente, el valor del regalo en dinero: <<mas con una joya que el dio a Emerenciana (que valdría más de seiscientos escudos)...>> (p.392).

En la Garduña de Sevilla estas menciones son todavía más frecuentes y nos describe detalladamente el tipo de regalos. Por ejemplo, cuando Marquina le regala una sortija de diamante, la pícara lo dice así:

para abreviar más esta amorosa conquista, aquella noche le dio una sortija, que con este fin había comprado para ella; era un diamante que valdría cincuenta escudos, cercado de unos pequeños rubíes (p.579).

También calcula la cantidad del despojo que ha robado a Marquina:<<cuatro mil doblones, sin otros dos mil ducados en plata doble>>(p.581). De este modo, podemos observar cómo aparece cada vez más el dinero en la picaresca femenina. A medida que intervienen más elementos cortesanos, se intensifican más las menciones al dinero. Nos da la impresión de que la aparición del dinero fuera correlativa a la de los elementos cortesanos dentro de la picaresca.

Cuando los elementos picarescos predominan, como ocurre en la Pícara Justina y en la Hija de Celestina, no se hace mucho énfasis en el dinero. Pero en Teresa de Manzanares y la Garduña de Sevilla, más cercanas a la novela cortesana, necesitan un elemento que se pueda unir con la picaresca. En este caso, es el dinero, que simboliza la codicia de los pícaros. Así, los regalos, que muestran elementos refinados y aristocráticos de la novela cortesana, se convierten en puro interés material que caracterizan a la picaresca. Una vez más, los elementos cortesanos realizan una función complementaria al servicio de la aventura picaresca.

Otro motivo característico de la novela cortesana es la casualidad, elemento manipulado por las pícaras en sus novelas. Por ejemplo, el encuentro fortuito de los amantes del género cortesano se convierte, aquí, en un encuentro, estudiado minuciosamente por las protagonistas. Ellas observan primero a sus víctimas, desde el punto

de vista material, es decir, ¿cuánta cantidad de dinero podría sacar de él?, examinando si tienen dinero o no, y si lo hay se lanza al ataque para aprovecharse de él.

En la Hija de Celestina, aunque el encuentro de Elena con el criado de don Rodrigo es por casualidad, su plan viene de un estudio bien calculado, dirigido a don Sancho y a don Rodrigo. En Teresa de Manzanares, cuando Teresa se instala en Toledo y aparece un galán, primero mira si tiene caudal suficiente para emprender una estafa:

Informéme del paje cómo se llamaba su señor, y supe su nombre y ser primogénito de un caballero muy rico y heredero de un cuantioso mayorazgo. Sin esta información hizo otra Briones, y halló que era persona que manejaba dinero, cosa que me sonó bien, porque lo de hijo de familia me había helado, que sé lo mucho que prometen caballeros por heredar y lo poco que dan (p.390).

En la Garduña de Sevilla, Rufina también mira al genovés desde el punto de vista del interés material, así que, primero se entera de su fortuna: <<era hombre de caudal, porque tendrá más de veinte mil escudos y más de cincuenta mil de crédito...>>(p.603).

Por otro lado, la misma técnica del galán que queda prendado de la dama al escuchar cantos, por casualidad, es común en ambos géneros; pero la diferencia radica en la función de la casualidad. Todo entra dentro del plan de la pícara para seducir y enamorar a sus víctimas, y facilitarles la confianza necesaria para que la estafa se pueda llevar a cabo. Así al notar que sus galanes se

acercan, ellas tocan el instrumento y cantan con mucha habilidad, fingiendo que no se enteran de la presencia de sus galanes.

De este modo, como hemos observado hasta ahora, los elementos cortesanos empleados en la novela picaresca femenina no funcionan en el mismo nivel que en la novela cortesana. Estos son manipulados por las pícaras, para conseguir sus trampas; funcionan como elementos complementarios a la novelística picaresca.

Creo que es muy importante este carácter complementario del género cortesano en la novela picaresca, a la hora de definir el género narrativo. Definir cuál es el elemento fundamental o complementario en una narración facilita decidir el género literario. De este modo, aunque en la Hija de Celestina, Teresa de Manzanares y la Garduña de Sevilla intervienen muchos elementos cortesanos, por sus características fundamentales picarescas se podrían incluir dentro de este género. En cambio, el Castigo de la miseria de María Zayas, el Casamiento engañoso de Cervantes, las Harpías en Madrid de Castillo Solórzano y el Escarmiento del viejo verde, la Niña de los embustes, la Dama del perro muerto y el Coche mendigón de Salas Barbadillo son novelas cortesanas, aunque sus elementos narrativos se revistan del carácter picaresco como hemos observado en el Cuarto Capítulo. En estas novelas cortesanas, al contrario que en la novela picaresca femenina, los elementos picarescos funcionan como complementarios, e intervienen para entretejer la narración cortesana.



\*\*\*\*\* NOTAS V \*\*\*\*\*

- 1) Marcel Bataillon, Pícaros y picaresca, op. cit., p.173.
- 2) Samuel Gili Gaya, <<Apogeo y desintegración...>>, op. cit., p.XVI.
- 3) Antonio Rey Hazas, La picaresca femenina, op. cit., p.45.
- 4) Ángel Valbuena Prat, La novela picaresca española, op. cit., p.23.
- 5) J.A. van Praag, op. cit., pp.73-74.
- 6) La negrita indica los elementos narrativos de la novela cortesana
- 7) Magdalena Velasco Kindelan, op. cit., p.46.
- 8) Ibidem., p.55.
- 9) Antonio Rey Hazas, <<El erotismo en la novela cortesana>>, op. cit., pp.271-288.
- 10) Fernando Lázaro Carreter, <<para una revisión...>>, op. cit., p.200.
- 11) Antonio Rey Hazas, La picaresca...., op. cit., p.102.
- 12) En las Aventuras del Bachiller Trapaza, Castillo Solórzano también expresa sus teorías sobre la comedia de su tiempo(p. 261-265). En una ocasión, Trapaza va a ver la comedia Guante de doña Blanca de Lope de Vega. Al final de la novela, a través de un episodio donde un estudiante dedica un libro a Trapaza, también desarrolla sus opiniones sobre la situación precaria de los escritores de su tiempo para escoger un mecenas que pueda proteger sus obras(p.284-287).

C A P Í T U L O      V I

C O N C L U S I O N E S

A lo largo de este estudio, hemos observado cómo evoluciona y se transforma el género picaresco en las novelas picarescas epígonas, sobre todo, en las novelas picarescas femeninas. Nuestro punto de partida no es exclusivista, sino complementario. Según hemos visto, algunos críticos sólo incluyen el Lazarillo de Tormes, el Guzmán de Alfarache y el Buscón en la picaresca, e incluso, algunos excluyen al Lazarillo de la picaresca. Pero nosotros entendemos el género literario como un organismo vivo que se transforma y evoluciona constantemente, añadiendo algún elemento original para que éste no caiga, ni en el convencionalismo y ni en la trivialidad.

Francisco López de Úbeda innova el género picaresco, inventando una protagonista pícara, aunque el autor casi no se detiene en su caracterización. En cambio, Salas Barbadillo crea una verdadera pícara, atendiendo a la psicología de la mujer; por otro lado, utiliza, por primera vez en la novela picaresca, la tercera persona, en vez de la forma autobiográfica, probando, de este modo, la fusión de la picaresca y el género cortesano en la Hija de Celestina. Alonso de Castillo Solórzano, posteriormente, emplea con más frecuencia los elementos narrativos y ambientes más refinados de la novela cortesana en su Niña de los embustes, Teresa de Manzanares y la Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas.

De este modo, las novelas picarescas femeninas, sobre todo, la Hija de Celestina, Teresa de Manzanares y la Garduña de Sevilla se

funden con los elementos narrativos de la novela cortesana, con mayor frecuencia, por el carácter de sus estafas basadas en el amor. Así vemos cómo en la Garduña de Sevilla los elementos cortesanos y picarescos ocupan casi la misma proporción. Pero, a pesar de esta intervención de la novela cortesana en la picaresca femenina, la narración de la pícara sigue, debidamente, el desarrollo de una vida, conforme a los cánones constructivos del género picaresco que hemos observado anteriormente.

Como sus compañeros literarios -los pícaros-, las pícaras se caracterizan por la ascendencia infame, pobreza, carencia de escrúpulos, codicia, afán de medro y deseo de mejorar socialmente. Son también astutas, ingeniosas y cautelosas como los pícaros. Sin embargo, por su condición femenina, las pícaras ofrecen diferencias que las separan de ellos.

Son generalmente hermosas e ingeniosas, utilizan su atractivo físico como cebo. Dan mucha importancia a la apariencia, es decir, al vestido, a las joyas, a los coches y a los criados. Se comportan como verdaderas damas. Las pícaras van siempre mejor vestidas, son más limpias y ricas que los pícaros, e incluso, más listas y astutas. No dejan que se aprovechen de ellas, sino que ellas son las que aprovechan de los demás. Para ellas, el cuidado de la apariencia resulta imprescindible para cazar a sus víctimas.

Por su condición de mujer, las pícaras no pueden emprender las mismas aventuras que las de los pícaros. En una sociedad espa-

ñola, cerrada e intransigente, como es la del siglo XVII, una mujer, aunque sea del origen más bajo, no puede participar como soldado en la guerra o ser mozo de muchos amos para criticar varias clases sociales como los pícaros. En vez de ésto, las pícaras utilizan su belleza e ingenio para urdir sus trampas y lograr un bienestar material. De este modo, ellas critican, a su modo, la sociedad de su tiempo, es decir, a través de sus maridos, amantes o de sus víctimas, que caen con facilidad en sus estafas amorosas. Así, a diferencia de los pícaros, que raramente usan el amor como cebo de sus aventuras, ellas saben enamorar a incautos e incitar los deseos sexuales de sus víctimas para estafarlos más tarde, sin que les correspondiesen a sus favores. Nuestra Teresa nos da un claro ejemplo de su intención:

Comunicaron sus intentos los dos amigos, que está fácil de conocer; serían en orden a no dejar sus pretensiones sin conquistar; pero yo estaba de otro intento, que era hacerles andar embelesados y sacar de ellos cuanto pudiese sin que consiguiesen sus deseos (p.391).

De este modo, sus trucos basados en el amor y en la apariencia de ser damas principales se acercan a la novela cortesana cuya historia trata también del amor entre damas y galanes. Las pícaras traman planes que se parecen mucho al galanteo amoroso de la novela cortesana. Las historias que les cuentan a sus víctimas sobre sus orígenes y la causa de sus desgracias constituyen otra novela cortesana por sí misma, además de los ambientes refinados que rodean a las protagonistas. Ellas, como las damas de su época, saben vestirse bien, leer, escribir, cantar, bailar y tocar instrumentos. En apariencia no existe ninguna diferencia, sin embargo, la verdad

que esconden es muy diferente: proceden de la clase social más baja y su trabajo es estafar.

Sus antecedentes son conversos, gallegos o moriscos, y la mayoría son el fruto de matrimonios ilegítimos, o a lo menos, son concebidas con anterioridad al matrimonio de sus padres. De modo que la infamia familiar les afectará en sus comportamientos y marcará toda su vida, como les sucedía a sus compañeros, los pícaros. Aunque Elena, Teresa y Rufina se comportan, aparentemente, como unas damas; en realidad, están controladas por el destino y la infamia familiar. Sus vidas corren paralelas a las de sus padres, o por lo menos, a las de sus madres. Están destinadas al fracaso, si no se arrepienten de sus pecados y corrigen sus conductas.

Como hemos estudiado anteriormente, Elena y Teresa repiten las vidas de sus madres. Elena muere condenada al garrote; la madre de Elena, a manos de los bandoleros. Teresa es robada por su propia esclava al final de la historia; su madre es robada por su amante y muere desesperada. Elena y Teresa son castigadas a su manera y a Rufina aún le queda elegir el camino por el que dirigirse: el de su madre o el de su padre. La madre de Rufina, a pesar de sus pecados y vicios pasados, al final se arrepiente y se retira a llevar una vida decente gracias al amor que siente por Trapaza. De allí le viene una muerte digna como una buena cristiana. Y por tanto, es una salvación eterna. En cambio, Trapaza muere a manos de otro, sin haber podido confesarse, y le corresponde un castigo eterno. A su hija, el amor le salvará del castigo (robo de Jaime), como a su madre, sin embargo volverá a cometer estafas, y la obra termina prometiendo una conti-

nuación. Así que no podemos saber si finalmente Rufina se ha salvado del castigo, como apuntan algunos críticos. Se deja, por tanto, abierta la posibilidad de un castigo final de Rufina.

A causa de su infamia y de su origen de clase baja, según el punto de vista de dos autores conformistas -Salas Barbadillo y Castillo Solórzano- y, al mismo tiempo, dos consumados cultivadores de la novela cortesana, aunque las protagonistas se comporten como damas principales, no se dejan confundir con las verdaderas damas. De este modo, a pesar de que intervengan ambientes refinados y aristocráticos de la novela cortesana, lo que predomina en las novelas picarescas femeninas es el mundo lleno de mentiras, trucos y estafas de la picaresca. Aunque se esfuerzan en ser damas, son pícaras y nadie puede cambiar esta cruda realidad.

Técnicamente, Salas Barbadillo y Castillo Solórzano acuden a la novela cortesana para entretener las estratagemas de la narración picaresca. Se ve una perfecta fusión de ambos géneros narrativos. Pero la novela cortesana se supedita a la picaresca; de modo que los elementos de ésta funcionan como complementarios para suplir las aventuras picarescas. De esta forma, aunque los elementos narrativos de la novela cortesana se repitan en las obras picarescas femeninas, hasta caer en el convencionalismo, no desempeñan el mismo papel que en el género de donde proceden. Por ejemplo, el amor en la novela cortesana es el motivo principal de la narración, pero en la picaresca femenina se convierte en un instrumento para conseguir la

estafa con éxito. Así, el motivo principal se convierte en un medio para completar una *narración picaresca*.

Por otra parte, las novelas picarescas femeninas forman un grupo aparte dentro de la picaresca, por las intervenciones masivas de elementos narrativos de la novela cortesana. Aunque en las novelas picarescas posteriores a la Hija de Celestina se ve alguna interferencia de la cortesana en la picaresca, sus grados de intensidad no son tantos como en las novelas picarescas femeninas. Aquí, aparece una perfecta fusión de ambos géneros narrativos, dentro del límite de la picaresca. Ahora vamos a observar esta fusión de la picaresca y de la cortesana en la picaresca femenina, a través de un cuadro:

<b>novela picaresca</b>	<b>novela picaresca femenina</b>	<b>novela cortesana</b>
forma autobiográfica	narración en tercera persona con el narrador omnisciente* + lo autobiográfico de la narración	narración en tercera persona con el narrador omnisciente
prehistoria familiar infame	pícaras(infames) mienten sobre sus orígenes: casi todas simulan ser de una familia noble	origen noble de sus protagonistas
encadenación de episodios de estafas	encadenación de episodios de estafas, basadas en la historia de amor entre galanes	historia del amor entre galanes
crítica de la sociedad a través del mozo de muchos amos	crítica de la sociedad a través de sus maridos, amantes y galanes, que son sus víctimas	costumbrismo

---

\* Teresa de Manzanares está escrita en forma autobiográfica, pero contiene muchos fallos técnicos, que la hacen parecer escrita con un narrador omnisciente.



novela picaresca	novela picaresca femenina	novela cortesana
ambiente desastroso y miserable	predominio del mundo refinado, sin abandonar tampoco el ambiente gris de la picaresca	ambiente refinado
castigo final	opción del final según sus comportamientos; pero la mayoría son de castigo	final feliz
novela abierta: anuncio de la continuación	novela cerrada(Elena) y novela abierta (Teresa y Rufina)	narración cerrada
intervención de relatos y novelas cortesananas	intervención de novelas (Elena y Teresa) y encadenación de novelas cortesananas(Rufina)	encadenación de novelas cortesananas
"aprovechar deleitando" con el predominio de la moralidad	"aprovechar deleitando" con predominio del entretenimiento, sin que falte la digresión moral	"aprovechar deleitando" con predominio del entretenimiento

Según hemos visto, las novelas picarescas femeninas, por un lado, cumplen debidamente los requisitos constructivos del género picaresco que se necesitan para la narración de la vida de una pícara; por otro lado, se deja intervenir a las novelas cortesananas para la innovación del género, de acuerdo con una nueva realidad histórica y un nuevo espíritu, caracterizador de la novela cortesana. La novela picaresca femenina es un género literario, producto de la fusión entre la novela picaresca y la novela cortesana.

**B I B L I O G R A F Í A**

\*\*\*\*\* LISTA DE ABREVIATURAS \*\*\*\*\*

- ACIHI: Actas del Primer Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas
- ACIHII: Actas del Segundo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas
- ACIHIII: Actas del Tercer Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas
- ACIHIV: Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas
- ACIHV: Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas
- ACIHVI: Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas
- ACIHVII: Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas
- ACIHVIII: Actas del Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas
- ACIHIX: Actas del Noveno Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas
- ACIP: La Picaresca: orígenes, textos y estructuras.  
Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca organizada por el Patronato <<Arcipreste de Hita>>
- Alf: Alfinge (Córdoba)
- ACer: Anales Cervantinos (Madrid)
- AdE: Anales de Economía (Madrid)
- ALEC: Anales de la Literatura Española Contemporánea (Nebraska)
- AUMur: Anales de la Universidad de Murcia (Murcia)
- AFLFUB: Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università deli Studi (Bari)
- AIUO: Annali Istituto Universitario Orientale Sezione Romanza (Nápoles)
- AEFil: Anuario de Estudios Filológicos (Cáceres)
- AL: Anuario de Letras (México)
- Arb: Arbor (Madrid)

- Arch: Archivum (Oviedo)
- ArIH: Archivo de Investigaciones Históricas (Madrid)
- ARom: Archivum Romanicum (Firenze)
- BAE: Biblioteca de Autores Españoles
- BBMP: Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander)
- BICC: Boletín del Instituto Caro y Cuervo (Bogotá)
- BIEG: Boletín del Instituto de Estudios Giennenses (Jaén)
- BRABLB: Boletín de la Real Academia de Buenas Letras (Barcelona)
- BRAE: Boletín de la Real Academia Española (Madrid)
- BUM: Boletín de la Universidad de Madrid (Madrid)
- BHi: Bulletin Hispanique (Bordeaux)
- BHS: Bulletin Hispanic Studies (Liverpool)
- BSS: Bulletin of Spanish Studies (Liverpool)
- Clav: Clavileño (Madrid)
- CollL: College Literature (West Chester)
- CL: Comparative Literature (Eugene, Oregón)
- CFL: Crítica y Ficción literaria (Granada)
- Cri: Criticón (Madrid)
- Cro: Crotalón (Madrid)
- CA: Cuadernos Americanos (México)
- CHA: Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid)
- CHMC: Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea (Madrid)
- CI: Cuadernos del Idioma (Buenos Aires)
- CIF: Cuadernos de Investigación Filológica (Logroño)
- CILH: Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica (Madrid)
- CdL: Cuadernos de Literatura (Madrid)
- DHA: Diálogos Hispánicos de Amsterdam (Amsterdam)
- DLL: Documentos Lingüísticos y Literarios (Valdivia)
- EO: Edad de Oro (Madrid)
- EIU: Erudición Ibero-Ultramarina (Madrid)
- Esc: Escorial (Madrid)
- EL: Estafeta Literaria (Madrid)
- Estud: Estudios (Madrid)
- ECla: Estudios Clásicos (Madrid)

- EFil: Estudios Filológicos (Santiago de Chile)
- EH: Estudios Hispánicos (Wellesley)
- EHu: Estudios Humanísticos (León)
- Etc: Et Cetera (Guadalajara, México)
- Fil: Filología (Buenos Aires)
- FM: Filología Moderna (Madrid)
- FMLS: Forum for Modern Language Studies (St. Andrews)
- Hf: Hispanófila (Chapel Hill)
- Hisp: Hispania (Paris)
- HisJ: Hispanic Journal (Indiana)
- HR: Hispanic Review (Philadelphia)
- IR: Ibero-Romania (München)
- I&L: Ideologies & Literature (Mineapolis)
- Ins: Ínsula (Madrid)
- Inti: Inti: Revista de Literatura Hispánica (Providence)
- JPH: Journal of Hispanic Philology (Florida)
- KRQ: Kentucky Romance Quarterly (Lexington)
- L: Letras (Lima)
- LD: Letras de Deusto (Bilbao)
- Lfem: Letras femeninas (Nebraska)
- Med: Mediterráneo (Valencia)
- MLN: Modern Language Notes (Baltimore)
- MLR: The Modern Language Review (Cambridge)
- NL: Las Nuevas Letras (Barcelona)
- NRFH: Nueva Revista de Filología Hispánica (México)
- NHi: Nuevo Hispanismo (Madrid)
- PSA: Papeles de Son Armandas (Madrid-Palma de Mallorca)
- PMLA: Publications of the Modern Language Association of America (Baltimore)
- RABM: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (Madrid)
- RBYD: Revista Bibliográfica y Documental (Madrid)
- RCEH: Revista Canadiense de Estudios Hispánicos (Toronto)
- RCHA: Revista Crítica Hispano-Americana (Madrid)
- RCLL: Revista de la Crítica Literaria Latino-americana (Lima)
- RDTP: Revista de Dialectología y Tradiciones Populares (Madrid)

- REHA: Revista de Estudios Hispánicos (Alabama)
  - RFH: Revista de Filología Hispánica (Buenos Aires)
  - RHM: Revista Hispánica Moderna (New York)
  - RIE: Revista de Ideas Estéticas (Madrid)
  - RI: Revista de Investigación (Soria)
  - RLit: Revista de Literatura (Madrid)
  - ROcc: Revista de Occidente (Madrid)
  - RUBA: Revista de la Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires)
  - RHi: Revue Hispanique (Paris)
  - Ro: Romania (Paris)
  - RRQ: The Romanic Review. A Quarterly Journal (New York)
  - RF: Romanische Forschungen (Erlangen Köln)
  - SRev: Spanish Review (New York)
  - SPhS: Studia Philologica Salamanticensia (Salamanca)
  - Sty: Stylus (Ciudad Real)
  - Sym: Symposium (Syracuse)
  - Torre: La Torre (Puerto Rico)
  - YCL: Yearbook of Comparative and General Literature (Chapel Hill)
- 
- s.e.: sin editorial
  - s.i.: sin imprenta
  - s.l.: sin lugar
  - vols.: volúmenes

**TEXTOS:**

- ALCALÁ YÁÑEZ, Jerónimo de, Alonso, moço de mvchos amos. o El Donado Hablador, Barcelona, por Estenan Liberòs, 1625.
  
- \_\_\_\_\_, Alonso, mozo de muchos amos o el donado hablador, ed. de Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1978.
  
- ALEMÁN, Mateo, Primera parte de la vida del picaro Gvzman de Alfarache, Madrid, por Vares de Castro, 1599.
  
- \_\_\_\_\_, Segvnda parte de la vida de Gvzman de Alfarache, atalaya de la vida humana, Valencia, en casa de Pedro Sonzonio, 1605.
  
- \_\_\_\_\_, Guzmán de Alfarache, ed. de Joaquín Saura Falomir, Madrid, Castilla, 1953, 2 vols.
  
- \_\_\_\_\_, Guzmán de Alfarache, ed. de Samuel Gili Gaya, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 3 vols.
  
- \_\_\_\_\_, Guzmán de Alfarache, ed. de Enrique Miralles, Barcelona, Bruguera, 1982, 2 vols.
  
- \_\_\_\_\_, Guzmán de Alfarache, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983.
  
- \_\_\_\_\_, Guzmán de Alfarche, ed. de José María Micó, Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols.
  
- ALFONSO X, título XXII de la Partida VII, <<De los alcahuetes>>, en Las Siete Partidas del Rey don Alfonso el Sabio, Madrid, Atlas, 1972, III, pp. 665-667.

- ANDRAE, Alonso de, Libro de la guía de la virtud, y de la imitacion de nuestra señora. Primera parte: para todos los estados, Madrid, por Francisco Maroto, 1642.
  
- APOLINAR, Francisco, Manual moral en el qual brevisimamente se da noticia de los principales Casos Morales que ha menester saber el que professa el confessorio, Madrid, Imprenta Real, 1663.
  
- APULEYO, El Asno de Oro, ed. de Lisardo Rubio Fernández, Madrid, Gredos, 1978.
  
- ARCIPRESTE DE HITA (Juan Ruiz), Libro de Buen Amor, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, 2 vols.
  
- ARIAS MONTANO, Benito, Rhetoricorum Libri IIII, Antverpice, por Christophori Plantini, 1569.
  
- ASTETE, Gaspar de, Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y donzellas, Burgos, por Juan Baptista Varesio, 1603.
  
- BANDELLO, Matteo, Historias Tragicas exemplares. Nueuamente traduzidas de las que en lengua Francesa adornaron Pierres Bouistau, y Francisco de Belleforest, Valladolid, por Lorenzo de Ayala, 1603.
  
- BOCCACCIO, Giovanni, Las cient nouellas de micer Juan Bocacio. En las quales se hallaran notables exemplos y muy elegante. Agora nueuamente impressas: corregidas y enmendadas, Medina del Campo, por Pedro de Castro, 1543.
  
- \_\_\_\_\_, Decamerón (según la versión castellana de 1496, actualizada y revisada por Marcial Olivar, Barcelona, Nauta, 1966, 2 vols.



- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, El gran teatro del mundo, ed. de Eugenio Frutos Cortés, Madrid, Cátedra, 1979.
- CARABAJAL Y SAAVEDRA, Mariana, Navidades de Madrid, en noches entretenidas, Madrid, por Domingo García Morràs, 1663.
- CARBALLO, Luis Alfonso de, Cisne de Apolo, ed. de A. Porqueras Mayo, Madrid, Aldus, 1958, 2 vols.
- CASCALES, Francisco, Tablas Poéticas, Murcia, por Luis Beros, 1617.
- \_\_\_\_\_, Tablas Poéticas, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- \_\_\_\_\_, Introducción a la poética clasicista. Comentario a las Tablas Poéticas de Cascales, ed. de Antonio García Berrio, Madrid, Taurus, 1988.
- CASTIGLIONE, Baldassare, Los quatro libros del Cortesano, Compuestos en ytaliano por el conde Baltasar Castellon agora nueuamente traduzidos en lengua Castellana por Boscán, Toledo, (s.i.), 1539.
- \_\_\_\_\_, El Cortesano, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, Los alivios de Casandra, Barcelona, por Jayme Romeu, 1640.
- \_\_\_\_\_, Los amantes andaluces. Historia entretenida. Prosas y versos, Barcelona, por Sebastian de Cormellas, 1633.
- \_\_\_\_\_, Aventvras del Bachiller Trapaza, Qvinta essencia de Embusteros, y Maestro de Embelecadores, Zaragoza, por Pedro Verges, 1637.

- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, Aventuras del Bachiller Trapaza, ed. de Jacques Joset, Madrid, Cátedra, 1986.
  
- \_\_\_\_\_, Donayre del Parnaso (Primera y Segunda Parte), Madrid, por Diego Flamenco, 1624-1625.
  
- \_\_\_\_\_, Epítome de la vida y hechos del Rey don Pedro de Aragón. Tercero deste nombre, cognominado el Grande, Zaragoza, por Diego Dormer, 1639.
  
- \_\_\_\_\_, Fiestas del jardín, que contienen tres comedias y quatro nouelas, Valencia, por Siluestre Esparsa, 1635.
  
- \_\_\_\_\_, La Garduña de Sevilla, y Anzuela de las bolsas, Madrid, en la Imprenta del Reyno, 1642.
  
- \_\_\_\_\_, La Garduña de Sevilla, ed. de Federico Ruíz Morcuende, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
  
- \_\_\_\_\_, La Garduña de Sevilla, ed. de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1978.
  
- \_\_\_\_\_, Las harpias en Madrid, y coche de las estafas, Barcelona, por Sebastian de Cormellas, 1633.
  
- \_\_\_\_\_, Las harpias en Madrid, ed. de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1985.
  
- \_\_\_\_\_, Historia de Marco Antonio y Cleopatra, ultima reyna de Egipto, Zaragoza, por Pedro Verges, 1639.
  
- \_\_\_\_\_, Huerta de Valencia, prosas, y versos en las Academias della, Valencia, por Miguel Sorolla, 1629.

- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, Jornadas alegres, Madrid, por Iuan Gonçalez, 1626.
  
- \_\_\_\_\_, Lisardo enamorado, Valencia, por Iuan Chrysostomo Garriis, 1629.
  
- \_\_\_\_\_, Lisardo enamorado, ed. de Eduardo Hulía Martínez, Madrid, Gráficas Ultra, 1947.
  
- \_\_\_\_\_, La niña de los embvstes Teresa de Mançanares, natvral de Madrid, Barcelona, por Geronymo Margarit, 1632.
  
- \_\_\_\_\_, La niña de los embustes, Teresa de Manzanares, ed. de Emilio Cotarelo, Madrid, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, III, 1906.
  
- \_\_\_\_\_, La niña de los embustes, Teresa de Manzanares, ed. de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1978.
  
- \_\_\_\_\_, La niña de los embustes, Teresa de Manzanares, ed. de Antonio Rey Hazas, Barcelona, Plaza & Janes, 1986.
  
- \_\_\_\_\_, Patron de Alcira, el Glorioso Martir San Bernardo, de la Orden del Sistel, Zaragoza, por Pedro Verges, 1636.
  
- \_\_\_\_\_, La quinta de Laura, que contiene seis Nouelas, adornadas de diferentes versos, Zaragoza, En el Real Hospital de Nuestra Señora de Gracia, 1649.
  
- \_\_\_\_\_, Sagrario de Valencia en quien se incluyen las vidas de los Ilustros Santos hijos suyos y del Reyno, Valencia, por Silvestre Esparsa, 1635.

- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, Sala de recreación (cinco novelas y una comedia), Zaragoza, por los herederos de Pedro Lanaja, y Lamarca, 1649.
  
- \_\_\_\_\_, Tardes entretenidas, Madrid, por viuda de Alonso Martin, 1625.
  
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, Don Quijote de la Mancha, ed. de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1989, 2 vols.
  
- \_\_\_\_\_, Novelas Ejemplares, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1987. 3 vols.
  
- \_\_\_\_\_, Los trabajos de Persiles y Sigismunda, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1990.
  
- \_\_\_\_\_, Viaje del Parnaso, Madrid, por la viuda de Alonso Martin, 1614.
  
- \_\_\_\_\_, Viaje del Parnaso, ed. de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, C. Bermejo, 1935.
  
- \_\_\_\_\_, Viaje del Parnaso, ed. de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1974.
  
- \_\_\_\_\_, Viajes del Parnaso, ed. de M. Herrero García, Madrid, CSIC, 1983.
  
- CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo, Primera Parte. Historias peregrinas, y exemplares. Con el origen, fundamentos y excelencias de España, y Ciudades adonde sucedieron, Zaragoza, por Juan de Larumbe, 1623.
  
- \_\_\_\_\_, Historias Peregrinas y Ejemplares, ed. de Yves René Fonquerne, Madrid, Castalia, 1970.

- CORTÉS DE TOLOSA, Juan, Discursos Morales, Zaragoza, por Iuan de la Naja, 1617.
  
- \_\_\_\_\_, Lazarillo de Mançanares: y cinco novelas, Madrid, por Alonso Martinez, 1620.
  
- \_\_\_\_\_, Lazarillo de Manzanares, ed. de M.I. Chamorro Fernández, Madrid, Taurus, 1970.
  
- \_\_\_\_\_, Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas, ed. de Giuseppe E. Sansone, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, 2 vols.
  
- ENRIQUEZ GÓMEZ, Antonio, El Siglo pitagorico, y vida de Don Gregorio Guadaña, Roan, en la Imprenta de Laurens Maumy, 1644.
  
- \_\_\_\_\_, La vida de don Gregorio Guadaña, ed. de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1978.
  
- \_\_\_\_\_, El Siglo Pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña, ed. de Teresa de Santos, Madrid, Cátedra, 1991.
  
- ESLAVA, Antonio de, Parte primera del libro intitulado Noches de Inuierno, Pamplona, por Carlos Sabayen, 1609.
  
- \_\_\_\_\_, Noches de Invierno, ed. de Julia Barella, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1986.
  
- ESOPPO, Esta es la vida de Ysopet; con sus fabulas hystoriadas, Zaragoza, por Johan Hurus, 1489.
  
- \_\_\_\_\_, Fábulas de Esopo (Reproducción en facsímile de la primera edición de 1489), ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, RAE, 1929.

- ESOPPO, Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio, trad. de P. Bádenas de La Peña y J. López Facal, Madrid, Gredos, 1978.
  
- ESPINEL, Vicente, Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregon, Madrid, por Iuan de la Cuesta, 1618.
  
- \_\_\_\_\_, Vida del escudero Marcos de Obregón, ed. de Samuel Gili Gaya, Madrid, Espasa-Calpe, 1969-70, 2 vols.
  
- \_\_\_\_\_, Vida del escudero Marcos de Obregón, ed. de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1978.
  
- \_\_\_\_\_, Vida del escudero Marcos de Obregón, ed. de M<sup>a</sup> Soledad Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, 1987, 2 vols.
  
  
- GARCÍA, Carlos, La desordenada codicia de los bienes ajenos. Obra apazible y curiosa, en la qual se descubren los enredos y marañas de los que no se contentan con su parte (llamados ladrones), Paris, en casa de Adrian Tiffeno, 1619.
  
- \_\_\_\_\_, La desordenada codicia de los bienes ajenos, ed. de Giulio Massano, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1977.
  
- \_\_\_\_\_, La desordenada codicia de los bienes ajenos, ed. de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1978.
  
  
- GIRALDI CINTHIO, Giovambattista, Primera parte de las cien novelas de M. Ivan Baptista Giraldo Cinthio: donde se hallaran varios discursos de entretenimiento, doctrina moral y politica, y sentencias, y auisos notables. Traduzidas de su lengua Toscana por Luys Gaytan de Vozmediano, Toledo, por Pedro Rodriguez, 1590.

- GONZÁLEZ, Gregorio, El Guitón Honofre, ed. de Hazel Genéreux Carrasco, Valencia, Estudios de Hispanófila, 1973.
- \_\_\_\_\_, El Guitón Onofre, ed. de Fernando Cabo, Salamanca, Almar, 1988.
- GONZÁLEZ DE CELLORIGO, Martín, Memorial de la politica necessaria, y vtil restauracion à la Republica de España, y estados de ella, y del desempeño vniversal de estos Reynos, Valladolid, por Iuan de Bostillo, 1600.
- GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, Teatro de las grandezas de la villa de Madrid, Corte de los Reyes Catolicos de España, Madrid, por Thomas Iunti, 1623.
- GRACIAN DANTISCO, Lucas, Galateo Español, Lisboa, en casa de Iorge Rodriguez, 1598, 2 vols.
- GUEVARA, Antonio de, Aviso de privados y doctrina de cortesanos, Madrid, por la viuda de Melchor Alegre, 1673.
- GUICCIARDINI, Lodovico, Horas de recreacion, recogidas por Lydovico Gvicciardino... Traduzidas de lengua Toscana (por Vicente de Millis Godinez). En que se hallaran dichos, hechos, y exemplos de personas señaladas, con aplicacion de diuersas fabulas, de que se puede sacar mucha doctrina, Bilbao, por Mathias Mares, 1586.
- HIDALGO, Gaspar Lucas, Dialogos de apacible entretenimiento que contiene vnas Carnestolendas de Castilla. Diuidido en las tres noches, del Domingo, Lunes, y Martes de Antruexo, Barcelona, en casa de Sebastian de Cormellas, 1605.

- LA CERDA, Juan de, Vida Politica de todos los estados de mujeres, Alcalá, por Juan Gracián, 1599.
- LEÓN, fray Luis de, La Perfecta casada, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.
- LIÑÁN Y VERDUGO, Guia y avisos de forasteros, a donde se les enseña a huir de los peligros que ay en la vida de Corte, Madrid, por viuda de Alonso Martin, 1620.
- \_\_\_\_\_, Guía y avisos de forasteros, ed. de Edisons Simons, Madrid, Nacional, 1980.
- LOPE DE VEGA, Novelas a Marcía Leonarda, ed. de Francisco Rico, Madrid, Alianza, 1968.
- \_\_\_\_\_, La Dorotea, ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1980.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, Philosophia Antigua Poetica, Madrid, por Thomas Iunti, 1596.
- \_\_\_\_\_, Philosophia Antigua Poética, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953.
- LÓPEZ DE UBEDA, Francisco, Libro de entretenimiento, de la Picara Justina, en el qual debaxo de graciosos discursos, se encierran prouechosos auisos. Al fin de cada numero veras un discurso, que se muestra como se han de aprovechar desta lectura, para huyr los engaños, que oy dia se usan. Es juntamente Arte Poetica, que contiene cinquenta y una diferencias de versos, hasta oy nunca recopilados, cuyos nombres, y numeros estan en la pagina siguiente, Medina del Campo, por Christoual Lasso Vaca, 1605.
- \_\_\_\_\_, La Picara Montañesa llamada Ivstina, en el qual debaxo de graciosos discursos, se encierran prouechosos



auisos. Al fin de cada numero veras un discurso, que te muestra como te has de aprouechar desta lectura, para huyr los engaños, que oy dia se vsan. Es justamente Arte Poetica, que contiene cinquenta y vna diferencias de versos, hasta oy nunca recopilados, cuyos nombres, y numeros estan en la pagina siguiente, Barcelona, en casa de Sebastian de Cormellas, 1605.

- LÓPEZ DE ŪBEDA, Francisco, Pícara Justina, ed. de Julio Puyol, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1912, 3 vols.

- \_\_\_\_\_, Pícara Justina, ed. de B.Damiani, Boston, Twayne, 1977.

- \_\_\_\_\_, Pícara Justina, ed. de Antonio Rey Hazas, Madrid, Nacional, 1977, 2 vols.

- LÓPEZ DE VILLALOBOS, Francisco, Algunas obras del doctor Francisco López de Villalobos, Madrid, Bibliófilos Españoles, 1886.

- LUNA, Juan de, Segunda parte del Lazarillo, ed. de M<sup>re</sup> Inés Chamorro Fernández, Madrid, Ciencia Nueva, 1967.

- \_\_\_\_\_, Segunda Parte del Lazarillo, ed. de Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra, 1988.

- MACHADO DA SILVA, Félix, Tercera Parte del Guzmán de Alfarache, RHi, VXIX (1927), pp. 25-340.

- MEXÍA, Fr. Vicente, Saludable instrucción del estado del matrimonio, Córdoba, por Juan Baptista Escudero, 1566.

- NICOLÁS ANTONIO, Bibliotheca Hispana Nova (1672), (s.l.), Matriti, 1783.

- Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII, ed. de Evangelina Rodríguez, Madrid, Castalia, 1986.
  
- OSUNA, Fr. Francisco de, Norte de los estados en que se da regla de vivir a los mancebos, y a los casados, y a los viudos, y a todos los continentes y se tratan muy por extenso los remedios del desastrado casamiento, enseñando que tal ha de ser la vida del cristiano casado, Sevilla, por Bartolomé Pérez, 1531.
  
- PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal, Amparo de pobres, ed. de Michel Cavillac, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
  
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, Svcesso y Prodigios de Amor, en ocho novelas exemplares, Madrid, por Iuan Gonçalez, 1624.
  
- \_\_\_\_\_, Sucesos y prodigios de amor, ed. de Agustín González de Amezúa, Madrid, La Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1949.
  
- PIMENTEL, Pedro Alfonso de, Las Guerras civiles de Flandes, ed. de Fernando González-Ollé, BRAE, XLV (1965), pp. 1-225.
  
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, Historia de la vida del Bvscon, llamado Don Pablos; exemplo de Vagamundos, y espejo de Tacaños, Barcelona, por Sebastian de Cormellas, 1626.
  
- \_\_\_\_\_, El Buscón, ed. de Américo Castro, Madrid, La Lectura, 1927.
  
- \_\_\_\_\_, Historia de la vida del Buscón, ed. de S. Gili Gaya, Zaragoza, Ebro, 1959.
  
- \_\_\_\_\_, La vida del Buscón llamado Don Pablos, ed. de F. Lázaro Carreter, Salamanca, Universidad, 1965.

- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, El Buscón, ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1989.
  
- \_\_\_\_\_, La Hora de todos y la Fortuna con seso, ed. de Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste, Madrid, Cátedra, 1987.
  
- \_\_\_\_\_, Obras Completas, ed. de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1974-78.
  
  
- RAMÓN, Alonso, Entretenimiento y juegos honestos y recreaciones cristianas, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1623.
  
  
- RODRIGUES LOBO, Francisco, Corte en aldea, y noches de invierno, traducido por Iuan Baptista de Morales, Montilla, por Juan Baptista de Morales, 1622.
  
  
- ROIG, Jaume, Libre de les dones o Spill, ed. de F. Almela Vives, Barcelona, Barcino, 1980.
  
  
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, Casa del Placer Honesto, Madrid, en casa de la Viuda de Cosme Delgado, 1620.
  
  
- \_\_\_\_\_, El Cavallero perfecto. En cvyos hechos, y dichos se propone a los ojos vn exemplo moral y politico, digna imitacion de los Nobles, y necessaria para la perfeccion de sus costumbres, Madrid, por Iuan de la Cuesta, 1620.
  
  
- \_\_\_\_\_, Segunda Parte del Cavallero puntual, y la comedia de los prodigios de amor, Madrid, por Francisco Alarca de Angulo, 1619.
  
  
- \_\_\_\_\_, El Cavallero puntual, Madrid, por Miguel Serrano de Vargas, 1614.

- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, Coronas del Parnaso y platos de las Musas, Madrid, en la Imprenta del Reyno, 1635.
- \_\_\_\_\_, Correccion de vicios. En que Boca de todas verdades toma las armas contra la malicia de los vicios, y descubre los caminos que guian a la virtud, Madrid, por Iuan de la Cuesta, 1615.
- \_\_\_\_\_, El Cortesano descortes, Madrid, por la Viuda de Cosme Delgado, 1621.
- \_\_\_\_\_, El curioso y sabio Alexander, Fiscal, y Juez de vidas ajenas, Madrid, en la Imprenta del Reyno, 1634.
- \_\_\_\_\_, Don Diego de Noche, Madrid, por la Viuda de Cosme Delgado, 1623.
- \_\_\_\_\_, La estafeta del Dios Mono, Madrid, por la Viuda de Luis Sanchez, 1627.
- \_\_\_\_\_, Fiestas de la boda de la incasable mal casada, Madrid, por la Viuda de Cosme Delgado, 1622.
- \_\_\_\_\_, La Hyia de Celestina, Zaragoza, por la Viuda de Lucas Sanchez, 1612.
- \_\_\_\_\_, La ingeniosa Elena, Agora de nuevo ilustrada y corregida por su mismo Autor, Madrid, por Iuan de Herrera, 1614.
- \_\_\_\_\_, La hija de Celestina, ed. de Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1978.
- \_\_\_\_\_, La hija de Celestina, ed. de José Fradejas, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983.

- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, La Ingeniosa Elena (La hija de Celestina), ed. de Jesús Costa Ferrandis, Lleida, Artis, 1985.
- \_\_\_\_\_, Comedia de la Escuela de Celestina, y el hidalgo presumido, Madrid, por Andrés de Porras, 1620.
- \_\_\_\_\_, El necio bien afortunado, Madrid, por la viuda de Cosme Delgado, 1621.
- \_\_\_\_\_, La patrona de Madrid. Poema heroico de Nuestra Señora de Atocha patrona de Madrid, Madrid, por Alonso Martín, 1609.
- \_\_\_\_\_, Rimas castellanas, Madrid, en casa de la viuda de Alonso Moratin, 1618.
- \_\_\_\_\_, La Sabia Flora Malsabidilla, Madrid, por Luis Sanchez, 1621.
- \_\_\_\_\_, El Sagaz Estacio marido examinado (comedia en prosa), Madrid, por Iuan de la Cuesta, 1620.
- \_\_\_\_\_, El Subtil Cordoves Pedro de Urdemalas. Con un tratado del Caballero Perfecto, Madrid, por Juan de la Cuesta, 1620.
- SALAZAR, Eugenio de, Cartas de Eugenio Salazar, ed. facsímil, Madrid, La Sociedad Bibliófilos Españoles, 1966.
- SANDOVAR, fray Prudencio de, Historia del Emperador Carlos V, ed. de Carlos Seco, en BAE, LXXXII, Madrid, 1956.
- SANTILLANA, Iñigo López de Mendoza, Márques de, Comedieta de Ponça, ed. de Maxime P.A.M. Kerkhof, Madrid, Cátedra, 1986.

- SAYAVEDRA, Mateo Luján de, Segvnda parte de la vida del Picaro Gvzman de Alfarache, Barcelona, en casa de Sebastian de Cormellas, 1603.
  
- \_\_\_\_\_, La Segunda Parte de Guzmán Alfarache, en Novelistas anteriores a Cervantes, Buenos Aires, Lautaro, 1947.
  
- \_\_\_\_\_, La Segunda Parte de Guzmán Alfarache, ed. de Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1978.
  
- SOTO, Juan de, Obligaciones de todos los estados y oficios, con los remedios, y consejos más eficaces para la Salud espiritual, y general reformation de costumbres, Alcalá, en casa de Andrés Sánchez de Ezpeleta, 1619.
  
- STRAPAROLA, Giovanni Francesco, Honesto y agradable entretenimiento, Madrid, por Luis Sanchez, 1598, 2 vols.
  
- SUÁREZ DE FIGUEROA, El Passagero. Advertencias vtilissimas a la vida humana, Madrid, por Luys Sanchez, 1617.
  
- TIMONEDA, Joan, Alivio de caminantes, Alcalá de Henares, por Sebastian Martinez, 1576.
  
- \_\_\_\_\_, Primera parte de las Patrañas de Juan Timoneda, en las quales se trata admirables cuentos, graciosas marañas y delicadas inuenciones para saber las contar el discreto relatador, Barcelona, (s.i.), 1578.
  
- \_\_\_\_\_, El Patrañuelo, ed. de Federico Ruiz Morcuende, Madrid, La Lectura, 1930.
  
- \_\_\_\_\_, El Patrañuelo, ed. de Mariano Baquero Goyanes, Madrid, Clásicos Castellanos, 1968.

- TIMONEDA, Joan, El Patrañuelo, ed. de Rafael Ferreres, Madrid, Castalia, 1979.
- \_\_\_\_\_, El Patrañuelo, ed. de José Romera Castillo, Madrid, Cátedra, 1986.
- \_\_\_\_\_, Buen Aviso y Portacuentos. El Sobremesa y Alivio de Caminantes. Cuentos, ed. de Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- TIRSO DE MOLINA, Los Cigarrales de Toledo, Barcelona, por Geronimo Margarit, 1621.
- \_\_\_\_\_, Deleitar Aprovechando, Madrid, en la Imprenta Real, 1633.
- TORRE, Lucas de (ed.), Diálogo intitulado El Capón, RHi, XXXVIII (1916), pp. 243-321.
- La Vida i Hechos de Estevanillo Gonzalez. Hombre de buen humor. Compuesto por el mismo, Madrid, por Gregorio Rodríguez, 1652.
- Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, ed. de Juan Millé y Giménez, Madrid, Espasa-Calpe, 1934, 2 vols.
- Vida y hechos de Estesbanillo González, hombre de buen humor, ed. de Nicholas Spadaccini y Anthony N. Zahareas, Madrid, Castalia, 1978, 2 vols.
- \_\_\_\_\_, ed. de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra, 1990, 2 vols.
- Vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y aduersidades Amberes, por Martin Nucio, 1554.

- La vida de Lazarillo de Tormes, ed. de Gregorio Marañón, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
  
- \_\_\_\_\_, ed. de A. Blecua, Madrid, Castalia, 1974.
  
- \_\_\_\_\_, ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1990.
  
- La segunda parte de Lazarillo de Tormes, ed. de Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra, 1988.
  
- VILLALBA Y ESTAÑA, Bartolomé de, El Peregrino curioso y grandezas de España (1577), ed. facsímil. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886, 2 vols.
  
- VIVES, Juan Luis, Institutione feminae christianae, ed. de Juan Justiniano, Valencia, impreso por Jorge Costilla, 1528.
  
- \_\_\_\_\_, Institutione feminae christianae, ed. de Salvador Fernández Ramírez, Madrid, Signo, 1936.
  
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, Novelas amorosas, y exemplares, Zaragoza, en el Hospital Real y general de Nuestra Señora de Gracia, 1637.
  
- \_\_\_\_\_, Parte segunda del Sarao, y entretenimiento honesto, Barcelona, por Sebastian de Cormella, 1649.
  
- \_\_\_\_\_, Novelas amorosas y ejemplares, ed. de Agustín González de Amezúa, Madrid, Aldus, 1948.



- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, Desengaños amorosos. Parte Segunda del sarao y entretenimiento honesto de doña María de Zayas y Sotomayor, ed. de A. González de Amezúa, Madrid, Aldus, 1950.
- \_\_\_\_\_, Desengaños amorosos, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983.
- \_\_\_\_\_, Novelas Completas de María de Zayas, ed. de María Martínez del Portal, Barcelona, Bruguera, 1973.

**ESTUDIOS:**

- ABAD, Francisco, <<Sobre el concepto literario de "Siglo de Oro": su origen y su crisis>>, AEFil, IX(1986), pp.13-22.
- ABRAMS, Fred, <<¿Fue Lope de Rueda el autor del "Lazarillo de Tormes">>, Hisp, XLVII(1964), pp. 258-267.
- ADRADOS, Francisco R., <<"La vida de Esopo" y "La vida de Lazarillo de Tormes">>, en ACIP, I, Madrid, FUE, 1979, pp. 349-357.
- AGUADO-ANDREUT, Salvador, Algunas observaciones sobre el Lazarillo de Tormes, Guatemala, Ed. Universitaria, 1965.
- AGUILAR E SILVA, Vitor Manuel, La teoría de la literatura, Madrid, Gredos, 1986.
- ALBORG, Juan Luis, Historia de la Literatura Española, II, Madrid, Gredos, 1977<sup>2</sup>.
- ALFARO, Gustavo A., <<Genealogía del pícaro>>, en Homenaje a Menéndez Pidal, VII, México, Centro de Lingüística Hispánica, 1968-69, pp. 189-200.
- \_\_\_\_\_, La estructura de la novela picaresca. Bogotá, Caro y Cuervo, 1977.
- \_\_\_\_\_, <<Los "Lazarillos" y la Inquisición>>, Hf, nº 78 (1983), pp.11-19.
- ALMEIDA, José, <<El concepto aristocrático de la imitación en el Renacimiento de las letras españolas: siglo XVI>>, en ACIHVI, Toronto, University of Toronto, 1980, pp.41-43.

- ALMIRANTE, José, Bosquejo de una historia militar de España hasta fin del siglo XVIII, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1923, 3 vols.
- ALONSO, Álvaro, <<Acerca de las cartas de Eugenio de Salazar>>, RFE, LXIV(1984), pp.147-160.
- ALONSO, Amado, Materia y forma en poesía, Madrid, Gredos, 1965<sup>3</sup>.
- ALONSO, Dámaso, <<El realismo psicológico en el Lazarillo>>, en De los siglos oscuros al de oro, Madrid, Gredos, 1958. pp. 226-230.
- \_\_\_\_\_, <<Escila y Caribdis de la literatura española>>, Ensayos sobre poesía española, Madrid, Revista de Occidente, 1944.
- \_\_\_\_\_, <<La novela española y su contribución a la novela realista moderna>>, en CI, I, n.1( 1965), pp. 17-43.
- ALONSO CORTÉS, Narciso, <<Sobre el Buscón>>, RHI, XLIII (1918), pp. 26-37.
- ALONSO-HERNÁNDEZ, José Luis, <<Signos de estructura profunda de la narración picaresca>>, en ACIP, I, Madrid, FUE, 1979, pp. 39-52.
- \_\_\_\_\_, <<Lectura psicoanalítica de temáticas picarescas>>, en ACIHVII, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 183-191.
- \_\_\_\_\_, <<Onomástica y marginalidad en la Picaresca (seguido de algunas fichas de antroponimia de la Picaresca)>>, Imprévue, nº 1(1982), pp.203-233.
- ALVAREZ, Guzmán. El amor en la novela picaresca española, La Haya, Van Goor Zonen, 1958.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José, Historia crítica de la Literatura Española, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969, 7 vols.

- AMAT CALDERÓN, Elena, <<Los libreros de Madrid en el siglo XVII>>, BUM, año III, nº XII y XIII (junio, 1931), pp. 190-198.
- ANAHORY-LIBROWIEZ, Oro, <<Las mujeres no-castas en el romancero: Un caso de honra>>, ACIH, IX, Frankfurt, Vervuert, 1989, pp.321-330.
- ANZÓATEGUI, Ignacio B., <<La picaresca y Vicente Espinel>>, Cha, nº 94 (octubre, 1957), pp. 54-65.
- APARICI LLANAS, María Pilar, <<Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI>>, BBMP, XLIV (1968), pp.121-167.
- ARCE, Joaquín, <<Seis cuestiones sobre el tema "Boccaccio en España">>, FM, XV, nº 55 (1975), pp.473-489.
- ARCE MENÉNDEZ, Ángeles, <<Notas sobre Boccaccio y Suárez de Figueroa>>, FM, XV, nº 55 (1975), pp.603-612.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del, La idea de Imperio en la política y literatura españolas, Madrid, Espasa-Calpe, 1944.
- \_\_\_\_\_, La sociedad española en las obras de Cervantes, Madrid, Uguina, 1951.
- \_\_\_\_\_, <<La dueña en la literatura española>>, RLit, III (1953), pp. 293-343.
- ARELLANO, Ignacio, <<La picaresca menor: un itinerario complejo>>, Ins, nº 503 (1988), pp. 2-18.
- ARIBAU, Buenaventura Carlos, <<Discurso preliminar sobre la primitiva novela española>>, en Novelistas anteriores a Cervantes, Madrid, Rivadeneyra, 1846.

- ARVAVD, Émil, La vie et l'oeuvre de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mail, (s.a.), 3 vols.
- ASENSIO, Eugenio, <<El erasmismo y las corrientes espirituales afines>>, RFE, XXXVI (1952), pp. 52-99.
- ASENSIO Y TOLEDO, José María, Sebastián de Horozco, Noticias y obras inéditas de este autor dramático desconocido, Sevilla, Imp. de José María Geofrin, 1867.
- ASENSIO, Manuel J, <<La intención religiosa del Lazarillo de Tormes y Juan de Valdés>>, HR, XXVII (1959), pp. 78-102.
- \_\_\_\_\_, <<Más sobre el "Lazarillo de Tormes">>, HR, XXVIII (1960), pp.248-250.
- ATKINSON, William Walker, <<Studies in Literary Decadence>>, BSS, IV (1927), pp. 19-27.
- \_\_\_\_\_, <<Cervantes, El Pinciano y the Novelas Ejemplares>>, HR, XVI (1948), pp.189-208.
- AUBRUN, Charles V., <<Picaresque: A propos de cinq ouvrages récents>>, RRQ, LIX, núm. 2 (abril 1968), pp.106-121.
- \_\_\_\_\_, <<"Conversos" del siglo XVI (A propósito de Antón de Montoro)>>, Fil, XIII (1968-69), pp. 59-63.
- \_\_\_\_\_, <<La miseria en España en los siglos XVI y XVII y la novela picaresca>>, en Literatura y sociedad. Problemas de metodología en Crítica Literaria, Barcelona, Martínez Roca, 1969.
- AUERBACH, Erich, Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

- AVALLE- ARCE, Juan Bautista, Don Quijote como forma de vida, Madrid, Cátedra, 1976.
- \_\_\_\_\_, La novela pastoril española, Madrid, Istmo, 1975<sup>2</sup>.
- \_\_\_\_\_, Nuevos deslindes cervantinos, Barcelona, Ariel, 1975.
- \_\_\_\_\_, <<El nacimiento de Estebanillo González>>, NRFH, XXXIV (1985-86), pp. 529-537.
- \_\_\_\_\_, <<Tres comienzos de novela>>, PSA, XXXIII (1965), pp. 181-214.
- AYALA, Francisco, Experiencia e invención, Madrid, Taurus, 1960.
- \_\_\_\_\_, <<El Lazarillo: nuevo examen de algunos aspectos>>, en CuA, CL (1967) pp.209-235.
- AYERBE-CHAUX, Reinaldo, <<Estebanillo González: La picaresca y la Corte>>, en ACIP, I, Madrid, FUE, 1979, PP. 739-747.
- BARCHINO, Matías, <<Sobre "La vida del pícaro" y sus autores>>, Sty, nº 2 (1987-89), pp. 77-85.
- BARJA, César, <<Novela picaresca>>, en Libros y autores clásicos, Vermont, Brattleboro, 1922.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, London, Tamesis, 1968.
- \_\_\_\_\_, Nueva Biografía de Lope de Vega, Madrid, Atlas, 1974.

- BARTHES, Roland y AA.VV., Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972<sup>2</sup>.
- BATAILLON, Marcel, Erasmus y España: Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI, México, Fondo de Cultura Económica, 1966<sup>2</sup>.
- \_\_\_\_\_, Novedad y fecundidad del <<Lazarillo de Tormes>>, Salamanca, Anaya, 1973<sup>2</sup>.
- \_\_\_\_\_, Pícaros y picaresca, Madrid, Taurus, 1982.
- \_\_\_\_\_, Le roman picaresque: Introduction et notes, Paris, Le Renaissance du Livre, 1931.
- \_\_\_\_\_, El sentido del <<Lazarillo de Tormes>>, Paris, Editions Espagnoles, 1954.
- \_\_\_\_\_, <<Estebanillo González, buffon "pour rire">>, en Studies in Spanish Literature of the Golden Age, ed. de R.O.Jones, London, Tamesis, 1973, pp. 25-44.
- \_\_\_\_\_, <<La desdicha por la honra: génesis y sentido de una novela de Lope>>, NRFH, 1 (1947), pp. 13-42.
- \_\_\_\_\_, <<Riesgo y ventura del "licenciado" Juan Méndez Nieto>>, HR, XXXVII (1969), pp. 23-60.
- BATES, Arthur S., <<Historical Characters in Estebanillo González>>, HR, VIII (1940), pp. 63-66.
- BEBERFALL, Lester. <<The Pícaro en Context>>, Hisp, XXXVII (1954), pp. 288-292.
- BELL, Aubrey Fitz Gerald, <<Notes on the Spanish Renaissance>>, RHi, LXXX (1930), pp. 319-652.

- BELL, Aubrey Fitz Gerald, <<The Rhetoric of Self-Defence of Lázaro de Tormes>>, MLR, LXVIII (1973), pp. 84-93.
- BENNASSAR, Bartolomé, Los españoles: actividades y mentalidad, Barcelona, Argos, 1978.
- \_\_\_\_\_, Inquisición española: poder político y control social, Barcelona, Crítica, 1981.
- BERTELLI, Sergio, Rebeldes, libertinos y ortodoxos en el Barroco, Barcelona, Península, 1984.
- BJORNSON, Richard, The picaresque hero in European fiction, Madison, University of Wisconsin Press, 1977.
- BLACKBURN, Alexander, The myth of the pícaro: Continuity and transformation of the picaresque novel, 1554-1954, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1979.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, <<Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo>>, NRFH, núms. 3-4 (1957), pp.313-342.
- \_\_\_\_\_, <<Picaresca española, picaresca inglesa: Sobre las determinaciones del género>>, EO, II(1983), pp. 49-65.
- BLECUA, Alberto, <<Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del "Baldus">>, BRABLB, XXXV (1971-1972), pp. 147-239.
- BLECUA, José Manuel, Historia y textos de la literatura española, Zaragoza, Librería General, 1963, 2 vols.
- \_\_\_\_\_, <<Notas para el estudio de la novela en España>>, en Serta Philologica F. Lázaro Carreter, II, Madrid, Cátedra, 1983, pp.91-95.



- BLEIBERG, Germán y Marias, J., <<Mateo Alemán y los galeotes>>, ROcc, XXXIX (1966), pp. 330-363.
- BLEIBERG, Germán, Diccionario de Historia de España, Madrid, Revista de Occidente, 1968-1969<sup>2</sup>, 3 vols.
- BONILLA, Luis, La mujer a través de los siglos, Madrid, Aguilar, 1959.
- \_\_\_\_\_, Las revoluciones españolas en el siglo XVI, Madrid, Guadarrama, 1973.
- BOHIGAS BALAGUER, Pedro, <<La novela caballeresca, sentimental y de aventuras>>, en Historia General de las Literaturas Hispánicas, II, Barcelona, Vergara, 1953, pp. 189-236.
- BONILLA y San Martín, Adolfo, <<Etimología de pícaro>>, RABM, V (1901), pp. 374-378.
- \_\_\_\_\_, Anales de la literatura española, Madrid, Viuda e Hijos de Tello, 1904.
- \_\_\_\_\_, <<Antecedentes de tipo celestinesco en la Literatura latina>>, RHi, XV (1906), pp. 372-386.
- \_\_\_\_\_, <<Las más antiguas menciones de ganapán y de pícaros>>, RCHA, I (1915), p. 172.
- \_\_\_\_\_, <<Los pícaros cervantinos>>, en Cervantes y su obra, Madrid, Tip. Artística, 1916.
- BOOTH, Wayne C., La retórica de la ficción, Barcelona, Bosch, 1974.
- BOREL, Jean-Paul, <<Otra manera de leer "el Lazarillo de Tormes">>, Ro, nº 46 (1967), pp. 83-95.

- BOREL, Jean-Paul, <<La literatura y nosotros (Otra manera de leer el "Lazarillo de Tormes")>>, ROcc, XVI, n.46 (1967), pp.83-95.
- BOURLAND, Caroline Brown., <<Boccaccio and the Decameron in Castalian Literature>>, RHi, XII (1905), pp. 1-232.
- \_\_\_\_\_, Aspectos de la vida del hogar en el siglo XVII según las novelas de Doña Mariana de Carvajal y Saavedra, Madrid, Sucesores de Hernando, 1924.
- \_\_\_\_\_, The short story in Spain in the Seventeenth Century, Nueva York, Burt Franklin, 1973.
- BOURNEUF, Roland y OWELLET, Réal, La novela, Barcelona, Ariel, 1981<sup>2</sup>.
- BRANCAFORTE, Benito, Guzmán de Alfarache: ¿Conversión o proceso de degradación?, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1980.
- BRANDI, Karl, Carlos V. Vida y fortuna de una personalidad y de un imperio mundial, Madrid, Nacional, 1943.
- BRAU, Jean-Louis, <<Estructuras narrativas profundas en el Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán>>, en Teoría Semiótica, II, Madrid, CSIC, 1986, pp. 107-116.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, <<La realidad de la ficción, negada por el gracioso>>, RFE, XXVIII (1944), pp. 264-268.
- \_\_\_\_\_, La mujer vestida de hombre en el teatro español: siglos XVI-XVII, Madrid, SGEL, 1976<sup>2</sup>.
- BROWN, Kenneth, <<Transformaciones o metamorfosis en el Lazarillo>>, RLit, XLVII, 94 (1985), pp. 51-63.

- BROWNLEE, Marina Scordilis, The poetics of literary theory, Madrid, Porrúa, 1981.
  
- BROWNSTEIN, Leonard, Salas Barbadillo and the new novel of rogues and courtiers, Madrid, Playor, 1974.
  
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, <<El Guitón Honofre y el modelo picaresco>>, RLit, XLVIII, 96 (1986), pp. 367-386.
  
- \_\_\_\_\_, El concepto de género y la literatura picaresca, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.
  
- CABRERA, Raimundo, <<El pícaro en las literaturas hispánicas>>, en ACIHIII, México, El Colegio de México, 1970, pp. 163-173.
  
- CAMAMIS, George, Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1977.
  
- CAMARENA LAUCIRICA, Julio, <<El cuento de tradición oral y la novela picaresca>>, RDTP, XLIII (1988), pp.67-82.
  
- CAMPUZANO, Elizabeth. <<Ciertos aspectos de la novela picaresca>>, Hisp, XXXII (1949), pp. 190-197.
  
- CANTARINO, Vicente, <<La picaresca y los árabes: Estado de la cuestión y notas>>, en ACIP, I, Madrid, FUE, 1979, pp. 303-308.
  
- CAÑEDO, Jesús, <<El "curriculum vitae" del pícaro>>, RFE, XLIX (1966), pp.125-180.
  
- \_\_\_\_\_, <<La "naturaleza" en la novela picaresca>>, RLit, XXX (1966), pp.5-38.

- CARANDE, Ramón, Carlos V y sus banqueros, Barcelona, Crítica, 1983<sup>2</sup>.
- CARBALLO PICAZO, Alfredo, <<El doctor Carlos García, novelista español del siglo XVII>>, RBYD, V (1951), pp.5-46.
- CARILLA, Emilio. <<La novela picaresca española: Introducción al Lazarillo de Tormes>> en Estudios de literatura española, Buenos Aires, Rosario, 1958, pp.55-71.
- \_\_\_\_\_, <<Cuatro notas sobre el Lazarillo>>, RFE, XLIII (1960), pp. 97-116.
- \_\_\_\_\_, <<La novela bizantina en España>>, RFE, XLIX (1966), pp.275-286.
- CARNERO, Guillermo, <<Incógnitas de la novela española en los siglos de oro>>, Ins, nº 400-1 (1980), p. 37.
- CARO BAROJA, Julio, Los judíos en la España moderna y contemporánea, Madrid, Istmo, 1978<sup>2</sup>, 3 vols.
- \_\_\_\_\_, <<Honor y vergüenza (Examen histórico de varios conflictos populares)>>, en La ciudad y el campo, Madrid-Barcelona, Turner, 1966.
- CARPENTIER, Alejo, Literatura y conciencia política en América Latina, Madrid, Razón, 1969.
- CARRILLO, Francisco, Semiolingüística de la novela picaresca, Madrid, Cátedra, 1983.
- \_\_\_\_\_, <<La vida del pícaro (1601): testimonio contextual de la picaresca>>, en ACIHVIII, Madrid, Istmo, 1986, pp. 357-365.

- CARRILLO, Francisco, <<Raíz sociológica e imaginación creadora en la picaresca española>>, en ACIP, I, Madrid, FUE, 1979, pp.45-57.
- CASALDUERO, Joaquín, Sentido y forma de las <<Novelas Ejemplares>>, Madrid, Gredos, 1969<sup>2</sup>.
- \_\_\_\_\_, Sentido y forma del <<Quijote>>, Madrid, Insula, 1975<sup>4</sup>.
- \_\_\_\_\_, Sentido y forma de <<los trabajos de Persiles y Sigismunda>>, Madrid, Gredos, 1975.
- \_\_\_\_\_, <<El estudiante universitario en la picaresca>>, en ACIP, I, Madrid, FUE, 1979, pp. 135-139.
- \_\_\_\_\_, <<La sensualidad del Renacimiento y la sexualidad del Barroco (por qué Cervantes rechaza la pastoril y no acepta la picaresca)>>, EO, III (1984), pp. 29-32.
- \_\_\_\_\_, <<Cervantes rechaza la pastoril y no acepta la picaresca>>, BSS, LXI (1984), pp. 283-285.
- CASAS DE FAUNCE, María, <<La novela picaresca hispanoamericana: una teoría de la picaresca literaria>>, en ACIP, I, Madrid, FUE, 1979, pp. 965-973.
- CASO GÓZALEZ, José, <<La génesis del Lazarillo de Tormes>>, Arch, XVI (1966), pp. 129-155.
- \_\_\_\_\_, Historia y estructura de la obra literaria, Madrid, CSIC, 1971.
- CASTRO, Américo, "La Celestina" como contienda literaria, Madrid, Revista de Occidente, 1965.

- CASTRO, Américo, Cervantes y los casticismos españoles, Madrid, Alianza, 1974.
  
- \_\_\_\_\_, De la edad conflictiva, Madrid, Taurus, 1961.
  
- \_\_\_\_\_, España en su historia. Cristianos, moros y judíos, Buenos Aires, Losada, 1948.
  
- \_\_\_\_\_, Hacia Cervantes, Madrid, Taurus, 1967<sup>3</sup>.
  
- \_\_\_\_\_, El pensamiento de Cervantes, Barcelona, Noguer, 1972<sup>2</sup>.
  
- \_\_\_\_\_, La realidad histórica de España, México, Porrúa, 1971<sup>4</sup>.
  
- \_\_\_\_\_, Semblanzas y estudios españoles, Princeton, Imp. Silverio Aguirre, 1956.
  
- \_\_\_\_\_, <<Lo picaresco y Cervantes>>, ROcc, XI (1926), pp. 349-361.
  
- \_\_\_\_\_, <<Perspectiva de la novela picaresca>>, RABM, XII (1935), pp. 123-138.
  
- CASTRO GUIASOLA, Florentino, Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina", Madrid, Revista de Filología -Anejo V, 1924.
  
- CAUZ, F.A., <<Salas Barbadillo y la picaresca>>, en ACIP, I, Madrid, FUE, 1979, pp. 667-678.
  
- CAVILLAC, Michel, <<Para una relectura del Guzmán de Alfarache y de su entorno sociopolítico>>, en Homenaje a J.A.Maravall, I, Madrid, Instituto de Investigaciones Sociológicas, pp. 397-412.

- CEJADOR Y FRAUCA, Julio, Historia de la lengua y de la literatura castellana, Madrid, Gredos, 1972<sup>3</sup>, 2 vols.

- \_\_\_\_\_, La lengua de Cervantes. Gramática y diccionario de la lengua castellana en el Ingenioso Hidalgo Don Quijote, Madrid, Ratés, 1905-6, 2 vols.

- CELA, Camilo José, <<Pícaros, clérigos, caballeros y otras falacias, y su reflejo literario en los siglos XVI y XVII>>, EO, IV (1985), pp.33-45.

- CEREDA, Feliciano, Historia del Imperio Español y de la Hispanidad, Madrid, Razón y Fe, 1946.

- CERNÝ, Václav, <<Teoría política y literaria del Barroco>>, Atlántida, II (1964), pp. 488-512.

- CIPLIJAUSKAITE, Birutė, <<La novela femenina como autoibografía>>, en ACIHVIII, Madrid, Istmo, 1986, pp. 397-405.

- CIRAC ESTOPAÑÁN, Sebastián, Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva, Madrid, CSIC, 1942.

- COLLARD, Andrée, <<The Unity of Lazarillo de Tormes>>, MLN, LXXXIII (1968), p.262-267.

- CORDERO DE BOBONIS, Idalia, <<"La vida y hechos de Estebanillo González". Estudio sobre su visión del mundo y actitud ante la vida>>, Arch, XV (1965), pp. 168-189.

- COROMINAS, Joan y PASCUAL, José A., Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico, Madrid, Gredos, 1987-91, 6 vols.

- CORTÁZAR, Celina S. de, <<Notas para el estudio de la estructura de Guzmán de Alfarache>>, Fil, VIII(1962), pp.79-95.

- CORTÉS, H., <<Algunas reminiscencias de Apuleyo en la literatura española>>, RFE, XXII (1935), pp. 44-53.
  
- CORREA CALDERÓN, Evaristo, <<Iniciación y desarrollo del costumbrismo en los siglos XVII y XVIII>>, BRAE, XXIX (1949), pp.307-324.
  
- \_\_\_\_\_, Baltasar Gracián. Su vida y obra, Madrid, Gredos, 1970<sup>2</sup>.
  
- COSSÍO, José María de, <<Las continuaciones del "Lazarillo de Tormes">>, RFE, XXV (1941), pp. 514-523.
  
- \_\_\_\_\_, Autobiografía de soldados (siglo XVII), Madrid, Atlas, 1956.
  
- COSTA PALACIOS, Angelina, <<"La Constante Cordobesa" de G. de Céspedes y Meneses, una muestra de novela corta del s. XVII>>, Alf, nº 2 (1984), pp. 83-99.
  
- COTARELO Y MORI, Emilio, Colección selecta de antiguas novelas españolas, Madrid, Librería de la Viuda de Rico, 1906-1909, 12 vols.
  
- \_\_\_\_\_, <<Refranes glosados de Sebastián de Horozco>>, BRAE, II (1915), 646-694.
  
- \_\_\_\_\_, <<Un novelista del siglo XVII e imitador de Cervantes, desconocido>>, BRAE, XII (1925), pp. 640-651.
  
- COVARRUBIAS, Sebastián de, Tesoro de la lengua castellana (1611), ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1989<sup>2</sup>.
  
- CRIADO DE VAL, Manuel, <<Guitón Honofre: un eslabón entre celestinesca y picaresca>>, en ACIP, I, Madrid, FUE, 1979. pp. 539-546.



- CRONAN, Urban, <<Mateo Alemán and Miguel de Cervantes Saavedra>>, RHi, XXV (1911), pp.468-475.
- CROS, Edmond, Aproximación a la picaresca, en ACIP, I, Madrid, FUE, 1979, pp.32-38.
- CROSBY, James O., Guía bibliográfica para el estudio crítico de Quevedo, Londres, Grant & Cutler, 1976.
- CURTIUS, Ernst Robert. Literatura europea y Edad Media Latina, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura economía, 1976, 2 vols.
- CHANDLER, Frank Waldeigh, The Literature of Roguery, Boston y Nueva York, Houghton Mifflin, 1907, 2 vols.
- \_\_\_\_\_, La novela picaresca en España, Madrid, España-Moderna, 1913.
- CHAUCHADIS, Claude, <<Los caballeros pícaros: contexto e intertexto en La ilustre fregona>>, en Lenguaje, ideología en las Novelas Ejemplares, Madrid, Toulouse Le Mirail, 1983, pp. 191-198.
- CHAUNU, Pierre, La España de Carlos V, Barcelona, Península, 1976, 2 vols.
- CHENOT, Beatriz, <<Presencia de ermitaños en algunas novelas del Siglo de Oro>>, BHi, LXXXII (1980), pp. 59-80.
- CHEVALIER, Maxime, Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1975.
- \_\_\_\_\_, Folklore y Literatura: El cuento oral en el Siglo de Oro, Barcelona, Crítica, 1978.

- CHEVALIER, Maxime, Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII, Madrid, Turner, 1976.
- \_\_\_\_\_, Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal, Barcelona, Crítica, 1992.
- \_\_\_\_\_, Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII), Madrid, Edi-6, 1982.
- \_\_\_\_\_, <<Guzmán de Alfarache en 1605: Mateo Alemán frente a su público>>, AL, XI (1973), pp. 125-147.
- \_\_\_\_\_, <<De los cuentos tradicionales a la novela picaresca>>, en ACIP, I, Madrid, FUE, 1979, pp. 335-345.
- \_\_\_\_\_, <<Para una historia de la cultura española del siglo de oro (Cuestiones de método)>>, en ACIHIV, Salamanca, Asociación Internacional de Hispanistas, 1971, pp.331-340.
- \_\_\_\_\_, <<La manceba del abad (Lazarillo de Tormes, VII)>>, en Homenaje a J.A.Maravall, I, Madrid, Instituto de Investigaciones Sociológicas, 1985, pp.413-418.
- CHICLANA, Ángel, <<"Donna" y "femina" en el Decamerón>>, FM, XV, nº 55 (1975), pp.513-522.
- CHILDERS, J. Wesley, Tales from Spanish Picaresque. Novels: A Motif-Index, Albany, State University of New York Press, 1977.
- DAMIANI, Bruno Mario, Francisco López de Ubeda, Boston, Twayne, 1977.

- DAMIANI, Bruno Mario, Moralidad y didactismo en el Siglo de Oro (1492- 1615), Madrid, Orígenes, 1987.

- \_\_\_\_\_, <<La Lozana andaluza: Tradición literaria y sentido moral>>, en ACIHIII, I, México, El Colegio de México, 1970, pp. 241-248.

- \_\_\_\_\_, <<Disfraz en la Pícara Justina>>, en ACIHVII, I, Roma, Bulzoni, 1980, pp.335-343.

- \_\_\_\_\_, <<Aspectos barrocos de la Pícara Justina>>, en ACIHVI, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 198-202.

- DE HAAN, Fonger, <<Pícaros y ganapanes>>, en Homenaje a Menéndez Pelayo, II, Madrid, Suárez, 1899, pp. 149-190.

- \_\_\_\_\_, An Outline of the History of the Novela Picaresca in Spain, The Hague y New York, Nijhoff, 1903.

- DEFOURNEAUX, Marcelin, La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro, Barcelona, Argos Vergara, 1983.

- DEFFIS DE CALVO, Emilia I., <<Las historias intercaladas en la novela bizantina española: de Lope de Vega a Cervantes>>, Fil, XXII (1987), pp.19-36.

- DEHENNIN, Elsa, <<Explicación literaria de la novela picaresca>>, en ACIHIII, México, El Colegio de México, 1970, pp. 249-255.

- \_\_\_\_\_, <<En pro de una explicación literaria de la novela picaresca o la novela picaresca a la luz de la poética>>, en ACIHIII, México, El Colegio de México, 1970, pp.249-255.

- DEL MONTE, Alberto, Itinerario de la novela picaresca española, Barcelona, Lumen, 1971.

- DEL RÍO, Ángel, Historia de la literatura española, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1966<sup>3</sup>, 2 vols.
  
- DEL VAL, Joaquín, <<La novela española en el siglo XVII>>, en Historia General de las Literaturas Hispánicas, III, Barcelona, Vergara, 1953, pp. XLV-LXXX.
  
- \_\_\_\_\_, Novela picaresca, Taurus, Madrid, 1960.
  
- DELEITO Y PIÑUELA, José, La España de Felipe IV. El declinar de la Monarquía española, Madrid, Voluntad, 1928.
  
- \_\_\_\_\_, La mala vida en la España de Felipe IV, Madrid, Alianza, 1987.
  
- \_\_\_\_\_, La mujer, la casa y la moda en la España del Rey Poeta, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
  
- DESCOUZIS, Pablo, <<Cervantes, precursor de la dignidad humana de la mujer>>, BICC, XXXVII (1982), pp.290-298.
  
- DEYERMOND, A.D., <<Motivos folklóricos y técnica estructural en el "Libro de Apolonio">>, Fil, XIII (1968-69), pp.121-148.
  
- DÍAZ MIGOYO, Gonzalo, Estructura de la novela: Anatomía del <<Buscón>>, Madrid, Fundamentos, 1978.
  
- \_\_\_\_\_, <<Las fechas en y de "El Buscón">>, HR, XLVIII (1980), pp. 171-193.
  
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, El espíritu del Barroco, Barcelona, Crítica, 1983.
  
- \_\_\_\_\_, Lope de Vega en su tiempo, Barcelona, La Espiga, 1961.

- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, Técnica narrativa en Cervantes (Algunas observaciones), Barcelona, Diputación Provincial, 1949.
- DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>, Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria, Madrid, Al-Borak, 1972.
- \_\_\_\_\_, La sociedad española y los viajeros del siglo XVII, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975.
- \_\_\_\_\_, Sociología de la comedia española en el siglo XVII, Madrid, Cátedra, 1976.
- \_\_\_\_\_, <<El feminismo de doña María Zayas>>, en La Mujer en el teatro y la novela del siglo XVII, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mail, 1978, pp.61-88.
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano y ROCA FRANQUESA, José María, Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana, Madrid, Aguilar, 1972<sup>2</sup>.
- DÍEZ TABOADA, J. M., <<Notas sobre un planteamiento moderno de la Teoría de los géneros literarios>>, en Homenaje: Estudios de Filología Española, II, Madrid, Hermanos del Hoyo, 1965, pp. 1-22.
- DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio, El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias, Madrid, Alianza, 1974<sup>2</sup>.
- \_\_\_\_\_, La clase social de los conversos en Castilla en la Edad Moderna, Madrid, CSIC, 1955.
- \_\_\_\_\_, Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen, Madrid, Istmo, 1979.
- \_\_\_\_\_, Crisis y decadencia de la España de los Austrias, Barcelona, Ariel, 1984.

- DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio, La sociedad española del siglo XVII, Madrid, CSIC, 1963.
- \_\_\_\_\_, <<Picaresca y marginación social en la obra de Maravall>>, CHa, nº 477-78 (1990), pp.313-322.
- DOWLING, John C., El pensamiento político-filosófico de Saavedra Fajardo: posturas del siglo XVII ante la decadencia y conservación de monarquías, Murcia, Academia "Alfonso X el Sabio", 1957.
- DUNN, Peter N., Castilo Solórzano and the Decline of the Spanish Novel, Oxford, Blackwell, 1952.
- \_\_\_\_\_, The Spanish picaresque novel, Boston, Twayne, 1979.
- \_\_\_\_\_, <<El individuo y la sociedad en la "Vida del Buscón">>, BHi, LII (1960), pp. 375-396.
- \_\_\_\_\_, <<Problems of a model for the picaresque and the case of Quevedo's Buscón>>, BHS, LIX (1982), pp. 95-105.
- \_\_\_\_\_, <<On José Antonio Maravall, La Literatura picaresca desde la historia social>>, BHS, LXV (1988), pp.279-282.
- DURÁN, Armando, <<Teoría y práctica de la novela española durante el Siglo de Oro>>, en Teoría de la novela, Madrid, SGEL, 1976, pp. 55-91.
- EGIDO, Aurora, <<Retablo carnavalesco del Buscón don Pablos>>, HR, XLVI (1978), pp. 173-179.
- ELIOT, T.S. Función de la poesía y función de la crítica, Barcelona, Seix Barral, 1968.

- ELLIOTT, John Huxtable, El Conde Duque de Olivares y la herencia de Felipe II, Valencia, Universidad, 1977.
- \_\_\_\_\_, La España Imperial 1496-1716, Barcelona, Vicens-Vives, 1969<sup>2</sup>.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, <<Vicente Espinel, poeta de la reina Ana de Austria>>, RLit, VIII (1955), pp. 228-38.
- EOFF, Sherman, <<The Picaresque Psychology of Guzmán de Alfarache>>, HR, XXI (1953), pp.107-119.
- ESPANTOSO FOLEG, Augusta, <<Técnica audio-visual del diálogo y retrato de la Lozana Andaluza>>, en ACIHVI, Toronto, University of Toronto, 1980, pp.258-260.
- ESPINOSA SANSANO, M<sup>a</sup> Dolores, <<Análisis de la figura del tercero en la literatura cortés>>, RI, IX (1985), pp.81-121.
- ESTRUCH TOBELLÀ, Joan, <<La situación social del escritor en la España del siglo XVII>>, CHa, nº 477-78 (1990), pp. 337-348.
- ETIEMBLE, <<Problemática de la novela corta>>, en Ensayos de Literatura (verdaderamente) general, Madrid, Taurus, 1978, pp. 127-137.
- FAGUNDO, Ana María, <<Presencia de la mujer novelista en la literatura española>>, Lfem, IX, nº 1 (1983), pp. 3-10.
- FARINELLI, Arturo, Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX, Madrid, (s.i), 1920.

- FERNÁNDEZ, Ángel Raimundo, <<Situación actual de los estudios sobre novela corta del siglo XVII>>, en ACIHVII, Roma, Bulzoni, 1980, pp.437-443.
  
- \_\_\_\_\_, <<Novela corta marginada del siglo XVII>>, en Homenaje a José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1983, pp. 175-192.
  
- FERNÁNDEZ, Sergio, Ventura y muerte de la picaresca, México, Studium, 1953.
  
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, Economía, Sociedad y Corona (Ensayos históricos sobre el siglo XVI), Madrid, Cultura Hispánica, 1963.
  
- \_\_\_\_\_, La sociedad española en el Siglo de Oro, Madrid, Nacional, 1984.
  
- \_\_\_\_\_, <<Maravall, historiador de Carlos V y la picaresca>>, CHa, nº 477-78 (1990), pp. 275-278.
  
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Carlos, Vocabulario de Cervantes, Madrid, RAE, 1962.
  
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, Costumbrismo y novela: ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española, Madrid, Castalia, 1980<sup>4</sup>.
  
- \_\_\_\_\_, Ensayos y estudios de Literatura Española, Madrid, Revista de Occidente, 1970.
  
- \_\_\_\_\_, Gracián o la picaresca pura, Madrid, Cruz y Raya, 1933.
  
- \_\_\_\_\_, Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX; seguida del Esbozo de una bibliografía



española de traducción de novelas (1800-1850), Madrid, Castalia, 1983<sup>4</sup>.

- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, <<Cervantes antinovelista>>, NRFH, VII (1953), pp. 499-514.

- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Eustaquio, <<Bosquejo histórico sobre la novela española>>, en Novelistas posteriores a Cervantes, Madrid, Atlas, 1950, p. V-C.

- FERNÁNDEZ TURIEÑO, Francisco, <<La novela picaresca: Positivismo, marxismo y estructuralismo>>, RLit, XLI (1979), pp.45-53.

- FERRAN, Jaime, <<Algunas constantes en la picaresca>>, en ACIP (I), Madrid, FUE, 1979, pp.53-62.

- FERRER CHIUTE, Manuel, <<Lázaro de Tormes: personaje anónimo (una aproximación psico-sociológica)>>, en ACIHVI, Toronto, University of Toronto, 1980, pp.235-238.

- FERRERAS, Juan Ignacio, La estructura paródica del Quijote, Madrid, Taurus, 1982.

- \_\_\_\_\_, Fundamentos de Sociología de la Literatura, Madrid, Cátedra, 1980.

- \_\_\_\_\_, Los orígenes de la novela decimonónica, Madrid, Taurus, 1973.

- \_\_\_\_\_, La novela en el siglo XVI, Madrid, Taurus, 1986.

- \_\_\_\_\_, La novela en el siglo XVII, Madrid, Taurus, 1987.

- FEZ, Carmen de, La estructura barroca de <<El siglo pitágorico>>, Madrid, Cupsa, 1978.
- FIGUEROLA, Cristina, <<Soledad y compañía en la novela picaresca>>, EL, nº 346 (junio, 1966), pp. 3-5.
- FINKE, Enrique, La mujer en la Edad Media, Madrid, Revista de Occidente, 1926.
- FITZMAURICE-KELLY, James, Historia de la literatura española desde los orígenes hasta el año 1900, Madrid, Lib. Gral. de Victoriano Suárez, 1916<sup>2</sup>.
- \_\_\_\_\_, <<La vida del Buscón>>, en RHi, XLIII (1918), pp.1-9.
- FOA, Sandra M., <<María de Zayas: visión conflictiva y renuncia del mundo>>, Cha, nº 331 (1977), pp. 128-135.
- \_\_\_\_\_, Feminismo y forma narrativa: Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas, Valencia, Albatros, 1979.
- FONQUERNE, Yves-René y EGIDO, A., Formas breves del relato, Zaragoza, Universidad, 1986.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, Bibliographie des voyage en Espagne et en Portugal, Paris, Welter, 1896.
- \_\_\_\_\_, <<Remarques sur "Lazarillo de Tormes">>, RHi, VII (1900), pp.81-92.
- \_\_\_\_\_, <<L'auteur de la "Pícara Justina">>, RHi, X (1903), pp. 236-241.

- FOX LOCKERT, Lucía, <<Novelística femenina: un esfuerzo de liberación>>, en ACIHVI, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 269-272.
- FRADEJAS LEBRERO, José, <<Media docena de cuentos de Lope de Vega>>, ALEC, V (1986-87), pp. 121-144.
- \_\_\_\_\_, <<Las pícaras menores (Elena, Teresa y Rufina)>>, Ins, nº 503 (1988), pp.12-13.
- FRANCIS, Alán, Picaresca, decadencia, historia, Madrid, Gredos, 1978.
- FRENK, Margit, <<Lectores y oídos. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro>>, en ACIHVII, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 101-124.
- FRIEDMAN, Edward H., The Antiheroine's Voice. Narrative Discourse and Transformations of the Picaresque, Columbia, University of Missouri Press, 1987.
- FROHOCK, W.M., <<The Idea of the Picaresque>>, YCL, nº 16 (1967), pp.43-52.
- FRUTOS GÓMEZ DE LAS CORTINAS, J., <<El anti-héroe y su actitud vital (sentido de la novela picaresca)>>, CdL, VII (1950), pp. 97-143.
- GALLARDO, Bartolomé José, Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, Madrid, Gredos, 1968, 4 vols.
- GANGUTIA, Elvira, <<Algunas notas sobre literatura griega y Edad Media española>>, ECIa, XVI (1972), pp. 171-181.

- GARCÍA BERRIO, Antonio, Formación de la teoría literaria moderna. Tópica horaciana en Europa, Madrid, Cupsa, 1977.
- \_\_\_\_\_, <<La teoría literaria en la Edad Renacentista>>, Studia Philologica Salamanticensia, V (1980), pp. 101-120.
- \_\_\_\_\_, Teoría de la Literatura, Madrid, Cátedra, 1989.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente, <<Notas etimológicas>>, RFE, XVIII (1931), pp. 13-14.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor , <<La intención religiosa del Lazarillo>>, RFE, LV (1973), pp 243-277.
- \_\_\_\_\_, Nueva lectura del "Lazarillo". El deleite de la perspectiva, Madrid, Castalia, 1981.
- GARCÍA GÓMEZ, E., <<Boccaccio and Castillo Solórzano>>, RFE, XV (1928), pp. 376-378.
- GARCÍA LÓPEZ, José, Historia de la Literatura Española, Barcelona, Teide, 1959<sup>5</sup>.
- \_\_\_\_\_, La novela picaresca, Barcelona, Rauter, 1946.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, <<La prosa en el siglo XVII>>, en la Historia de la Literatura Española, Madrid, Biblioteca Universitaria Guadiana, 1975, pp.127-174.
- \_\_\_\_\_, <<La novela corta>>, Historia de la Literatura Española, II, Madrid, Taurus, 1980, pp. 558-560.

- GARCÍA MERCADAL, José, Estudiantes, sopistas y pícaros, Madrid, Plutarco, 1934.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel A., Teoría de los géneros literarios, Madrid, Arco-Libros, 1988.
- GASTÓN, Enrique, <<Malmaridadas en Lope de Vega>>, en Literatura y vida cotidiana, Zaragoza, Universidad Autónoma de Madrid, 1987, pp.131-147.
- GENETTE, Gérard, Palimpsestos. La literatura en segundo grado, Madrid, Taurus, 1989.
- GESTOS y PÉREZ, José, Nuevos datos para ilustrar las bibliografías del maestro Juan de Malara y de Mateo Alemán, Sevilla, (s.e.), 1892.
- GIL NOVALES, A., <<La crisis central del siglo XVII>>, ROcc, nº 15 (1972), pp.33-50.
- GIL Y ZÁRATE, Antonio, Resumen histórico de la Literatura Española, Madrid, Imp. y Lib. de Gaspar y Roig, 1851<sup>4</sup>.
- GILES Y RUBIO, José, Origen y desarrollo de la novela picaresca, Oviedo, Brid, 1890.
- GILI GAYA, Samuel, <<"Guzmán de Alfarache" y las Premáticas y Arcanceles generales>>, BBMP, XXI (1945), pp.436-442.
- \_\_\_\_\_, <<La novela picaresca en el siglo XVI>>; <<Apogeo y desintegración de la novela picaresca>>, en Historia General de las literaturas hispánicas, III, Barcelona, Vergara, 1953, pp.31-103 y III-XXV.
- GILMAN, Stephen, <<An Introduction to the Ideology of the Baroque in Spain>>, Sym, I (1946), pp.82-101.

- GILMAN, Stephen, <<The Death of Lazarillo de Tormes>>, PMLA, LXXXI (1966), pp.149-166.
  
- \_\_\_\_\_, La Celestina: arte y estructura, Madrid, Taurus, 1974.
  
- GIMÉNEZ CABALERO, Ernesto, <<Vagabundeando por la picaresca>>, en ACIP, I, Madrid, FUE, 1979, pp.935-952.
  
- GLENDINNING, Nigel, <<Una autobiografía poco conocida del siglo XVII>>, Libro-homenaje a Antonio Pérez Gómez, I, Murcia, Cieza, 1978, pp.269-285.
  
- GNUTZMANN, Rita, <<Teoría y práctica acerca del lector implícito>>, RLit, LIII, 105 (1991), pp.5-17.
  
- GODZICH, Wlad y SPADACCINI, Nicolás, <<Novela y experiencia: del caballero al pícaro>>, en Homenaje a J.A.Maravall, II, Madrid, Instituto de Investigaciones Sociológicas, 1985, pp.187-197.
  
- GOLDMAN, L., Para una sociología de la novela, Madrid, Aymo, 1975.
  
- GÓMEZ, Jesús, El Diálogo en el Renacimiento español, Madrid, Cátedra, 1988.
  
- \_\_\_\_\_, <<La tradición literaria del galán de monjas>>, EO, IX (1990), pp.81-91.
  
- GÓMEZ YEBRA, Antonio A., El niño-pícaro literario de los Siglos de Oro, Barcelona, Anthropos, 1988.
  
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín, Cervantes, creador de la novela corta española, Madrid, CSIC, 1956-58, 2 vols.
  
- \_\_\_\_\_, Epistolario de Lope de Vega, Madrid, Olózaga, 1935-1943, 4 vols.

- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín, Formación y elementos de la novela corta, Madrid, RAE, 1929.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio, <<La evolución del arte cervantino y las ventas en el Quijote>>, RHM, XXXIV (1968), pp.302-312.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, <<Leyendo el Lazarillo>>, Del <<Lazarillo>> a Quevedo, Madrid, CSIC, 1946.
- \_\_\_\_\_ y E. MELE, Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1941.
- GOYTISOLO, Juan, <<Estebanillo González, hombre de buen humor>>, en El furgón de cola, Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 95-120.
- \_\_\_\_\_, <<El mundo erótico de María de Zayas>> (1972), en Disidencias, Barcelona, Seix-Barral, 1977, pp. 63-115.
- GREEN, J.R., <<La forma de la ficción caballeresca del siglo XVI>>, en ACIHVI, Toronto, University of Toronto, 1980, pp.353-355.
- GREEN, Otis Howard, El amor cortés en Quevedo, Zaragoza, Librería General, 1955.
- \_\_\_\_\_, España y la tradición occidental, Madrid, Gredos, 1969.
- GUARDIA SORIANO, José, La Educación informal en la novela picaresca española del Siglo de Oro, Madrid, Universidad Complutense, 1988.
- GUERREIRO, H., <<Honra, jerarquía social y pesimismo en la obra de Mateo Alemán>>, Criticón, XXV (1984), pp. 115-182.
- GUILLÉN, Claudio, <<La disposición temporal del Lazarillo de Tormes>>, HR, XXV (1957), p.264-279.

- GUILLÉN, Claudio, Lazarillo de Tormes and El Abencerraje, Nueva York, Dell, 1966.
- \_\_\_\_\_, <<Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco>>, Homenaje a Rodríguez-Moñino, I, Madrid, Castalia, 1967, pp. 221-231.
- \_\_\_\_\_, <<Toward a definition of the picaresque>> (1962), en Literature as system, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 71-106.
- GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo, <<Lector y narratario en dos relatos de Bryce Echenique>>, Inti, nº 24-25 (1986-87), pp. 107-126.
- HALEY, George, Vicente Espinel and Marcos de Obregón: A Life and its Literary Representation, Providence, Rhode Island, Brown University Studies, Nº. 25, 1959.
- HAMILTON, Earl J., American Treasure and the Price Revolution in Spain 1501-1560, New York, Octagon Books, 1965.
- HANRAHAN, Thomas, La mujer en la novela picaresca de Mateo Alemán, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1964.
- \_\_\_\_\_, La mujer en la novela picaresca española, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1967, 2 vols.
- HARRIS, Derrek, <<Casada, monja y soltera: tres mujeres irónicas del "romancero gitano">>, NL, nº 7 (1987), pp. 51-59.
- HARVEY, L. Sharrer, <<La fusión de las novelas artúricas y sentimental a fines de la Edad Media>>, Cro, I (1984), pp.147-157.



- HATZFELD, Helmut, <<España en la literatura europea del siglo XVII>>, RFH, III (1941), pp. 9-23.
  
- \_\_\_\_\_, Estudios sobre el Barroco, Madrid, Gredos, 1972<sup>3</sup>.
  
- \_\_\_\_\_, El Quijote como obra de arte del lenguaje, Madrid, CSIC, 1972.
  
- HAUSER, Arnold, Historia Social de la Literatura y el Arte, Madrid, Gaudarrama, 1972<sup>5</sup>, 3 vols.
  
- \_\_\_\_\_, El manierismo. Crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno, Madrid, Guadarrama, 1965.
  
- HAVERBECK, Erwin, <<La novela picaresca española>>, DLL, nº 12 (1986), pp.15-24.
  
- HEIPLE, Daniel L., <<El apellido pícaro se deriva de "picar". Nueva documentación sobre su etimología>>, en ACIP, I, Madrid, FUE, 1979, pp.217-230.
  
- HERNÁNDEZ, Jesús, Antecedentes italianos de la novela picaresca española, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982.
  
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Carmela, <<Transcripción y nacionalización de un tópico clásico en tres prosistas españoles del Siglo de Oro>>, Estud, nº 167 (1989), pp.21-32.
  
- HERNÁNDEZ ORTIZ, José A., La génesis artística de "La Lozana andaluza". El realismo literario de Francisco Delicado, Madrid, Ricardo Aguilera, 1974.

- HERPOEL, Sconja, <<Bajo la amenaza de la Inquisición: escritores españoles en el Siglo de Oro>>, en España, Teatro y Mujeres, Amsterdam, Rodopi, 1989, pp.123-131.
  
- HERRAÍZ DE TRESCA, Teresa, <<Experiencia y sabiduría al margen de la novela picaresca>>, L, nº 4 (1982), pp. 115-120.
  
- HERRERA PUGA, Pedro, Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro, Madrid, La Editorial Católica, 1974.
  
- HERRERO GARCÍA, Miguel, Estimaciones literarias del siglo XVII, Madrid, Voluntad, 1930.
  
- \_\_\_\_\_, Ideas de los españoles del siglo XVII, Madrid, Gredos, 1966<sup>2</sup>.
  
- \_\_\_\_\_, Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega, Valencia, Castalia, 1977.
  
- \_\_\_\_\_, <<Ideología española del siglo XVII: la Nobleza>>, RFE, XIV (1927), pp. 33-38.
  
- \_\_\_\_\_, <<Imitación de Quevedo>>, RBAM, V (1928), pp. 307-309.
  
- \_\_\_\_\_, <<Nuevas Interpretaciones de la novela picaresca>>, RFE, XXIV (1937), pp. 343-362.
  
- HESSE, Everett Wesley, <<The Protean Changes in Quevedo's Buscón>>, KRQ, XVI (1969), pp. 234-259.
  
- HITCHCOCK, Richard, <<Lazarillo de Tormes and "Vuestra Merced">>, MLN, LXXVI (1961), pp.264-266.

- HOYAS, A. de, <<Sobre la etimología de "pícaro">>, AUM, VIII (1949-1950), pp.393-397.
- HUERGA, Álvaro, <<La picaresca de las beatas>>, en ACIP, I, Madrid, FUE, 1979, pp.141-148.
- HURTADO TORRES, Antonio, La prosa de ficción en los siglos de Oro, Madrid, Playor, 1983.
- IBARRA Y RODRIGUEZ, Eduardo, España bajo los Austrias, Barcelona, Labor, 1935<sup>2</sup>.
- ICAZA, Francisco A. de. Sucesos reales que parecen imagina-rios de Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva y Mateo Alemán, Madrid, (s.e.), 1919.
- IFE, B.W., Lectura y ficción en el Siglo de Oro: las razones de la picaresca, Barcelona, Crítica, 1992.
- IFFLAND, James, <<El pícaro y la imprenta. Algunas conjeturas acerca de la génesis de la novela picaresca>>, en ACIHIX, Frankfurt, Vervuert, 1989, pp. 495-506.
- IGUAL ÚBEDA, Antonio, El Imperio Español, Barcelona, Seix Barral, 1954.
- INFANTES, Víctor, <<La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el "Género editorial">>, JHP, XIII (1989), pp. 115-124.
- ISER, Wolfgang, El acto de leer: teoría del efecto estético, Madrid, Taurus, 1987.

- JAÉN, Didier T., <<La ambigüedad moral del "Lazarillo de Tormes">>, PMLA, LXXXIII, (1968), pp. 130-134.
- JOLY, Monique, <<De rufianes, prostitutas y otra carne de horca>>, NRFH, XXIX (1980), pp.1-35.
- \_\_\_\_\_, <<El truhán y sus apodos>>, NRFH, XXXIV (1985-86), pp. 723-740.
- \_\_\_\_\_, <<A propósito del tema culinario en la Lozana Andaluza>>, JHP, XIII (1989), pp.125-133.
- JONES, Robert Owen, Historia de la Literatura Española, Barcelona, Ariel, 1974<sup>2</sup>, 6 vols.
- KAYSER, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1972<sup>4</sup>.
- KING, Willard F., Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII, Madrid, RAE, 1963.
- KOSSOFF, A. David, <<La picaresca clásica: El converso teológico y social>>, Torre, I (1987), pp.445-460.
- KRAPPE, Alexander H., <<Spanish Etymologies>>, ARom, XVIII (1934), pp.430-432.
- KROMER, Wolfram, Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700, Madrid, Gredos, 1979.
- LA GRONE, G.G., <<Salas Barbadillo and the Celestina>>, HR, IX (1941), pp.223-243.

- LANSER, Susan Sniader, The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- LAPESA MELGAR, Rafael, Historia de la lengua española, Madrid, Gredos, 1981<sup>9</sup>.
- LARRAZ, José, La época del mercantilismo en Castilla, Madrid, Atla, 1943<sup>2</sup>.
- LARSEN, Kevin S., <<Intertextualidad, intersexualidad: Los Guzmanes de Alfarache y La Pícara Justina>>, REHA, XIV (1987-88), pp.79-94.
- LAURENTI, Joseph L., Ensayo de una bibliografía de la novela picaresca española. Años 1554-1964, Madrid, CSIC, 1968.
- \_\_\_\_\_, Estudios sobre la novela picaresca españolas, Madrid, CSIC, 1970
- \_\_\_\_\_, Los prólogos en las novelas picarescas españolas, Madrid, Castalia, 1971.
- \_\_\_\_\_, <<La feminidad en la Segunda Parte de la vida del Lazarillo de Tormes>>, RLit, XXII (1962), pp.71-74.
- \_\_\_\_\_, <<Impresiones y descripciones de las ciudades españolas en las novelas picarescas españolas del Siglo de Oro>>, BBMP, XL (1964), pp. 309-326.
- \_\_\_\_\_, <<Imágenes e impresiones de ciudades italianas en las novelas picarescas españolas del Siglo de Oro>>, RF, LVI (1964), pp.334-352.
- \_\_\_\_\_, <<Observaciones sobre la estructura de los prólogos en las novelas picarescas españolas de los siglos XVI, XVII, XVIII>>, AIUO, XI (1969), pp.77-86.

- LAURENTI, Joseph L.y PORQUERAS MAYO, Alberto, Ensayo bibliográfico del prólogo en la Literatura, Madrid, CSIC, 1971.
- LAUSBERG, Heinrich, Manual de Retórica Literaria, Madrid, Gredos, 1966-69, 3 vols.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. Tres historias de España. Lázaro de Tormes, Guzmán de Alfarache y Pablos de Segovia, Salamanca, Cervantes, 1960.
- \_\_\_\_\_, <<Originalidad del Buscón>> (1961), en Estilo barroco y personalidad creadora, Madrid, Cátedra, 1977<sup>3</sup>, pp.77-98.
- \_\_\_\_\_, <<Glosas críticas a Los pícaros en la literatura de A.A.Parker>> (1973), en Estilo barroco y personalidad creadora, Madrid, Cátedra, 1977<sup>3</sup>, pp.99-128.
- \_\_\_\_\_, <<¿Nueva luz sobre la génesis del "Lazarillo"? Un hallazgo de Alberto Blecua>>, Ins., XXVIII, nº 312 (1972), pp.12-13.
- \_\_\_\_\_, "Lazarillo de Tormes" en la picaresca (reunión de tres artículos: <<La ficción autobiográfica en el "Lazarillo de Tormes">>, <<Construcción y sentido del "Lazarillo de Tormes">> y <<Para una revisión del concepto 'novela picaresca'>>), Barcelona, Ariel, 1972.
- \_\_\_\_\_, <<Sobre el género literario>>, en Estudios de Poética, Madrid, Taurus, 1976, pp. 113-142.
- LERNER, Isaías, <<La oficialización de la novela picaresca: "Alonso, mozo de muchos amos">>, Fil, XX (1985), pp.127-145.

- LIDA, Clara E., <<Lázaro de Tormes o el oficio de servir>>, NRFH, XXXVI (1988), pp. 975-985.
- LIDA, Raimundo, <<Sobre Quevedo y su voluntad de leyenda>>, Fil, VIII (1962), p.273-306.
- LIDA de Malkiel, María Rosa, La idea de la fama en la Edad Media castellana, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- \_\_\_\_\_, La originalidad artística de la <<Celestina>>, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1970<sup>2</sup>.
- \_\_\_\_\_, <<Función del cuento popular en el Lazarillo de Tormes>>, en ACIHI, Oxford, The Dolphin Book, 1964, pp.349-359.
- \_\_\_\_\_, <<"Argenis" o de la caducidad en el arte>>, en Estudios de literatura española y comparada, Buenos Aires, Edit. Universitaria, 1969<sup>2</sup>, pp. 221-237.
- \_\_\_\_\_, <<Pablos de Segovia y su agudeza. Notas sobre la lengua del Buscón>>, en Homenaje a Casaldueiro, Madrid, Gredos, 1972, pp.285-298.
- \_\_\_\_\_, La tradición clásica en España, Barcelona, Ariel, 1975.
- LOPE BLANCH, Juan M., La novela picaresca, México, Universidad Autónoma de México, 1958.
- LÓPEZ BARALT, L., PIAMONTESE, L. y MARTÍN,C., <<Un morisco astrólogo, experto en mujeres (Ms. Junta XXVI)>>, NRFH, XXXVI (1988), pp.261-276.

- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, <<Variedades de la ficción novelesca>>, en Historia y crítica de la literatura española, II, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 271-339.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, <<Sobre el realismo literario del Siglo de Oro>>, en ACIHVIII, II, Madrid, Istmo, 1986, pp.201-209.
- LÓPEZ DE TAMARGO, Paloma, <<Cuadros y recuerdos del discurso picaresco, el caso de la Pícara Justina>>, en ACIHVIII, II, Madrid, Istmo, 1986, pp. 193-199.
- LOUREIRO, Ángel G., <<La aventura de la escritura en las "Novelas a Marcia Leonarda">>, HisJ, VI (1985), pp.123-136.
- LUKÁCS, György, Teoría de la novela, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974.
- LYNCH, John, España bajo los Austrias, Barcelona, Península, 1982-1984<sup>4</sup>, 2 vols.
- MACAYA LAHMAN, E., Bibliografía del "Lazarillo de Tormes", San José, Costa Rica, Convivio, 1935.
- MAIO, Romeo de, Mujer y Renacimiento, Madrid, Mondadori, 1988.
- MALDONADO DE GUEVARA, Francisco, <<Para la etimología de pícaro < picar>>, BBMP, XXI (1945), pp. 524-525.
- \_\_\_\_\_, <<La teoría de los estilos y el período tretino>>, RIEs, III (1945), pp. 473-494.
- MALDONADO DE GUEVARRA, Francisco, <<La teoría de los géneros literarios y la constitución de la novela moderna>>, en Estudios dedicados a Menéndez Pidal, III, Madrid, Aguirre, 1950, pp. 299-320.



- MALDONADO DE GUEVARRA, Francisco, Interpretación del "Lazarillo de Tormes", Madrid, Universidad, 1957.
  
- MALKIEL, Yakov, <<El núcleo del problema etimológico de "pícaro-picardía". En torno al proceso de préstamo doble>>, en Studia hispanica in honorem R. Lapesa, II, Madrid, Gredos, 1974, pp. 590-625.
  
- MANCING, Howard, <<The Picaresque Novel: A Protean Form>>, College Literature, VI (1979-80), pp.182-204.
  
- \_\_\_\_\_, <<El Diálogo del Capón y la tradición picaresca>>, en ACIHVI, Toronto, University of Toronto, 1980, pp.494-497.
  
- MARAÑÓN, Gregorio, El Conde-Duque de Olivares, Madrid, Espasa-Calpe, 1958<sup>10</sup>.
  
- MARASSO ROCA, Arturo, Estudios literarios, Buenos Aires, El Ateneo, 1920.
  
- \_\_\_\_\_, <<La elaboración del Lazarillo de Tormes>>, en Estudios de literatura castellana, Buenos Aires, Kapelusz, 1955, pp. 157-174.
  
- MARAVALL, José Antonio, Antiguos y modernos: visión de la historia e idea de progreso hasta el renacimiento, Madrid, Alianza, 1986<sup>2</sup>.
  
- \_\_\_\_\_, La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica, Barcelona, Ariel, 1980<sup>2</sup>.
  
- \_\_\_\_\_, Estado moderno y mentalidad social (siglos XV a XVII), Madrid, Revista de Occidente, 1972, 2 vols.
  
- \_\_\_\_\_, Estudios de Historia del pensamiento Español. Serie tercera: Siglo XVII, Madrid, Cultura Hispánica, 1975.

- MARAVALL, José Antonio, La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII), Madrid, Taurus, 1986.
- \_\_\_\_\_, La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mail, 1978.
- \_\_\_\_\_, El mundo social de "La Celestina", Madrid, Gredos, 1976<sup>3</sup>.
- \_\_\_\_\_, Poder, Honor y Élite en el siglo XVII, Madrid, Siglo XXI, 1984<sup>2</sup>.
- \_\_\_\_\_, Utopía y contrautopía en el <<Quijote>>, Santiago de Compostela, Pico, 1976.
- \_\_\_\_\_, Utopía y reformismo en España de los Austrias, Madrid, Siglo XXI, 1982.
- \_\_\_\_\_, <<La aspiración social de "medro" en la novela picaresca>>, CHa, Nº 312 (1976), pp. 590-625.
- \_\_\_\_\_, <<Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros>>, Ideologies & Literature, I, 4(1977), pp. 3-32.
- MARCO, Joaquín, Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX, Madrid, Taurus, 1977, 2 vols.
- MARCOS, Balbino, <<Un exponente ideal de exaltación femenina: La "Gitanilla">>, LD, XV (1985), pp.95-111.
- MARGIT, Frenk, <<Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro>>, en ACIHVII, I, Roma, Bulzoni, 1980, pp.101-123.

- MARGIT, Frenk, <<Tiempo y narrador en El Lazarillo (Episodio del ciego)>>, NRFH, XXIV (1975), pp.197-218.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, <<Sebastián de Horozco y el "Lazarillo de Tormes">>, RFE, XLII (1957), pp. 253-339.
- \_\_\_\_\_, Espiritualidad y literatura en el siglo XVI, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1968.
- \_\_\_\_\_, Fuentes literarias cervantinas, Madrid, Gredos, 1973.
- MARTÍ, Antonio, La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1972.
- MARTÍN GABRIEL, Albino, <<Heliodoro y la novela española: Apuntes para una tesis>>, CdL, VIII (1950), pp. 215-234.
- MAURA GAMAZO, Gabriel, Supersticiones de los siglos XVI y XVII y hechizos de Carlos II, Madrid, Saturnino Calleja, 1943.
- MAY, T.E., <<Good and Evil in the Buscón: a Survey>>, HR, XXXIV (1966), pp.49-53.
- MAYER, Hans, Historia maldita de la Literatura: la mujer, el homosexual y el judío, Madrid, Taurus, 1982.
- MENÉNDEZ, Ángeles Arce, <<Notas sobre Boccaccio y Suárez de Figueroa>>, FM, LV (1975), pp. 603-612.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, Nueva visión del amor cortés: el amor cortés a la luz de la tradición cristiana, Oviedo, Universidad, 1980.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, Bibliografía hispano-latina clásica, Madrid, CSIC, 1950, 10 vols.

- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, Estudio de crítica literaria, Madrid, Imp. A. Pérez Dubrull, 1884.
  
- \_\_\_\_\_, Historia de los Heterodoxos españoles, Santander, Aldús, 1947.
  
- \_\_\_\_\_, Historia de las ideas estéticas en España, Madrid, CSIC, 1974<sup>4</sup>, 2 vols.
  
- \_\_\_\_\_, Orígenes de la novela. Madrid, CSIC, 1962.
  
- \_\_\_\_\_, San Isidoro, Cervantes y otros estudios, Madrid, Espasa-Calpe, 1959<sup>4</sup>.
  
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, De primitiva lírica española y antigua épica, Madrid, Espasa-Calpe, 1977<sup>3</sup>.
  
- MEREGALLI, Franco, <<La existencia de Estebanillo González>>, RLit, XLI (1979), pp. 55-67.
  
- McGRADY, D. <<Tesis, réplica y contrarréplica en el "Lazarillo", el "Guzmán" y el "Buscón">>, Fil, XIII (1968-69), pp. 237-249.
  
- MIGNOLO, Walter, Elementos para una teoría del texto literario, Barcelona, Crítica, 1978.
  
- MILLER, Stuart, The Picaresque Novel, Cleveland, The Press of Case Western Reserve University, 1967.
  
- MOLHO, Maurice, Introducción al pensamiento picaresco, Salamanca, Anaya, 1973.
  
- \_\_\_\_\_, <<Cinco lecciones sobre el Buscón>>, en Semántica y poética (Góngora, Quevedo), Barcelona, Crítica, 1977, pp.89-131.

- MOLHO, Maurice, <<Más sobre el picaresmo de Quevedo. Buscón y Marco Bruto>>, I&L, III (1981), pp. 75-93.
- \_\_\_\_\_, <<¿Qué es picaresmo?>>, EO, II (1983), pp.127-135.
- \_\_\_\_\_, <<Picaresmo de los orígenes o la dialéctica del Señor y el Siervo>>, NL, VI (1987), pp. 49-56.
- MOLINO, Jean, <<El Asno de Oro y el Lazarillo>>, RFE, XXII (1935), pp.323-324.
- MOLL, José, <<Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla, 1625-1634>>, BRAE, LIV (1974), pp. 97-103.
- MONTANER FRUTOS, Alberto, <<El concepto de oralidad y su aplicación a la literatura española de los siglos XVI y XVII. En torno al vol VII de "Edad de Oro">>, Cro, nº 45 (1989), pp. 183-198.
- MONTESA PEYDRO, Salvador, Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.
- MONTESINOS HERREROS, M.C., <<Aproximación a un estudio semio-lingüístico de la picaresca española>>, AFLFUB, Nº 27-28 (1984-85), pp.263-284.
- MONTOLÍU, Manuel de, El alma de España y sus reflejos en la literatura del Siglo de Oro, Barcelona, Cervantes, 1942.
- \_\_\_\_\_, Literatura castellana, Barcelona, Cervantes, 1930<sup>2</sup>.
- MONTORO, Adrián G., <<Ladrones y conversos en la obra del doctor Carlos García>>, PSA, LXXXI, nº 243 (1976), pp.261-272.

- MORATILLA GARCÍA, Emilio, El Guitón Honofre (Tesis Doctoral), Salamanca, Universidad, 1987.
- \_\_\_\_\_, El Guitón Honofre en la tradición picaresca, Salamanca, Universidad, 1988.
- \_\_\_\_\_, <<El "Guitón Honofre" en la configuración de la picaresca>>, Ins, nº 494 (1988), p. 2.
- \_\_\_\_\_, <<La disposición narrativa de "El Guitón Honofre">>, IR, nº 31 (1990), pp.82-104.
- MORREALE, Margherita, <<Reflejos de la vida española en el Lazarillo>>, Clav, año V, nº XXX (1954), pp. 28-31.
- MORENO BÁEZ, Enrique, Lección y sentido del Guzmán de Alfarache, Madrid, CSIC, 1948.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco, Nuevas meditaciones del <<Quijote>>, Madrid, Gredos, 1976.
- MUÑOZ CORTÉS, Manuel, <<Aspectos estilísticos de Vélez de Guevara en su "Diablo Cojuelo">>, RFE, XXVII (1943), pp.48-76.
- \_\_\_\_\_, <<Personalidad y contorno en la figura del Lazarillo>>, Esc, X (1943), pp. 112-120.
- NAGY, E., <<La honra y el marido agraviado en el Marcos de Obregón de Vicente Espinel>>, Hisp, XLIII (1960), pp. 541-544.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto, Vicente Espinel: músico, poeta y novelista andaluz, Salamanca, Universidad, 1977.

- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto, <<Literatura picaresca, novela picaresca y narrativa andaluza>>, en ACIP, I, Madrid, FUE, 1979, pp. 19-29.
- NORTHUP, George Tyler, An Introduction to Spanish Literature, Chicago, The University of Chicago Press, 1925
- NYKL, A.R., <<Pícaro>>, RHI, LXXVII (1929), pp.172-186.
- OLTRA TOMÁS, José Miguel, <<Casuística estructural en la Pícara Justina de Francisco López de Ubeda>>, EHu, V (1983), pp. 55-67.
- \_\_\_\_\_, <<Zelima o el arte narrativo de María de Zayas>>, en Formas breves del relato, Madrid, Casa de Velázquez, 1985, pp. 177-190.
- \_\_\_\_\_, <<Los modelos narrativos de El Guitón Honofre de Gregorio González>>, CIF, X (1984), pp. 55-76.
- \_\_\_\_\_, La parodia como referente en "La Pícara Justina", León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1985.
- ONIEVA, Antonio J., Agudezas, sentencias y refranes en la novela picaresca española, Madrid, Paraninfo, 1974.
- OÑATE, María del Pilar, El feminismo en la literatura española, Madrid, Espasa-Calpe, 1938.
- OOSTENDORP, H.Th., El conflicto entre el honor y el amor en la literatura española hasta el siglo XVII, La Haya, Van Goor Zonen, 1962.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, Manierismo y Barroco, Madrid, Cátedra, 1981<sup>3</sup>.

- OROZCO DÍAZ, Emilio, El teatro y la teatralidad del Barroco, Barcelona, Planeta, 1969.
  
- \_\_\_\_\_, <<Características generales del siglo XVII>>, en la Historia de la literatura española, Madrid, Taurus, 1982, pp. 391-515.
  
- ORTEGA Y GASSET, José, Meditaciones del Quijote e ideas sobre la novela, Madrid, Revista de Occidente, 1958<sup>5</sup>.
  
- \_\_\_\_\_, <<La picardía original de la novela picaresca>>, en Obras Completas, II, Madrid, Revista de Occidente, 1957-1962, pp.121-125.
  
- ORTIZ, Luis, <<Memorial del contador Luis de Ortiz a Felipe II>>, AdE, XVII (1957), pp.117-200.
  
- OTEO SANS, Ramón, <<La trayectoria vital del pícaro>>, Etc, nº 4 (1983), pp.8-13.
  
- OTIS H. Green, <<Fernando de Rojas, converso o hidalgo>>, HR, XV (1947), pp.384-387.
  
- OTÓN SOBRINO, Enrique, <<Convencionalismo del género en innovación del autor>>, en Los géneros literarios, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1985, pp. 179-190.
  
- PABST, Walter, La novela corta en la teoría y en la creación literaria, Madrid, Gredos, 1972.
  
- PACHECO-RANSANZ, Arsenio, <<Francisco Loubayssin de Lamarca: notas para la historia de la novela española del Siglo de Oro>>, en ACIHVI, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 553-557.



- PACHECO-RANSANZ, Arsenio, <<Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII>>, RCEH, X (1986), pp. 407-421.
- PALACIO ATARD, Vicente, Derrota, agotamiento, decadencia en la España del Siglo XVII, Madrid, Rialp, 1966.
- PALOMO, María del Pilar, La novela cortesana, Barcelona, Planeta, 1976.
- PARKER, Alexander A., La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680, Madrid, Cátedra, 1986.
- \_\_\_\_\_, Los pícaros en la literatura: La novela picaresca en España y Europa (1599-1753), Madrid, Gredos, 1971<sup>2</sup>.
- \_\_\_\_\_, Valor actual del humanismo español, Madrid, Ateneo, 1956<sup>2</sup>.
- \_\_\_\_\_, <<The Psychology of the Pícaro, in "El Buscón">>, MLR, XLII (1947), pp. 238-241.
- PARKER, Geoffrey, El ejército de Flandes y el camino español, 1567-1659: la logística de la victoria y derrota de España en las guerras de los Países Bajos, Madrid, Alianza, 1985.
- PEALE, C. George, La anatomía de <<El diablo cojuelo>>. Deslindes del género anatómico, Chapel Hill, University of North Carolina, 1977.
- PEÑUELAS, M.C., <<Algo más sobre la picaresca: Lázaro y Jack Wilton>>, Hisp, XXXVII (1954), pp. 443-445.
- PENZOL, Pedro, <<Comentario al estilo de Quevedo>>, BSS, VIII (1931), pp. 76-88.

- PENZOL, Pedro, <<Algunos itinerarios de la literatura castellana>>, EIU, V (1934), pp. 288-313.
  
- PERCAS DE PONSETI, Helena, Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del <<Quijote>> Madrid, Gredos, 1975, 2 vols.
  
- PERERA SAN MARTÍN, Nicasio, <<Para una semiología de los géneros narrativos>>, en Teoría Semiótica, I, Madrid, CSIC, 1986, pp. 541-545.
  
- PÉREZ, Joseph, <<La España del Siglo de Oro (1580-1680)>>, DHA, nº 2 (1981), pp. 1-14.
  
- PÉREZ BALTASAR, María Dolores, Mujeres marginadas. Las casas de recogidas en Madrid, Madrid, Lórmio, 1984.
  
- PÉREZ-ERDELY, Mireya, La pícaro y la dama: la imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María Zayas y Sotomayor y Alonso de Castillo Solórzano, Miami, Florida, Universal, 1979.
  
- PÉREZ PASTOR, Cristobal, Bibliografía madrileña e descripción de las obras impresas en Madrid, Madrid, Tip. de los Huérfanos, 1891-1907, 3 vols.
  
- \_\_\_\_\_, La imprenta en Medina del Campo, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1895.
  
- PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín, La inquisición española: Nueva visión, nuevos horizontes, Madrid, Siglo XXI de España, 1980.
  
- PESFUX-RICHARD, H., <<A propos du Buscon>>, RHi, XLIII (1918), pp. 43-58.

- PESEUX-RICHARD, H., <<A propos du mot "pícaro">>, RHi, LXXXI (1933), pp. 247-249.
- PETROV, D.K., <<El amor, sus principios y dialéctica en el teatro de Lope de Vega>>, Esc, nº 47 (1944), pp. 9-41.
- PEYTON, Myron, A., Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Nueva York, Twayne, 1973.
- PFANDL, Ludwig, Cultura y costumbres del pueblo español en los siglos XVI y XVII, Barcelona, Araluce, 1942.
- \_\_\_\_\_, Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro, Barcelona, Gustavo Gili, 1938.
- PLACE, Edwin B. Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro, Madrid, Suárez, 1926.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, <<El lector español en el Siglo de Oro>>, RLit, V (1954), pp. 187-215.
- \_\_\_\_\_, El problema de la verdad poética en el Siglo de Oro, Madrid, Nacional, 1961.
- \_\_\_\_\_, El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español, Madrid, CSIC, 1957.
- \_\_\_\_\_, El prólogo en el Manierismo y Barroco español, Madrid, CSIC, 1968.
- POZUELO YVANCOS, José M<sup>a</sup>, <<Teoría de los géneros y poética narrativa>>, en Teoría Semiótica, I, Madrid, CSIC, 1986, pp. 393-403.

- PRIETO, Antonio, Morfología de la novela, Barcelona, Planeta, 1975.
  
- \_\_\_\_\_, La prosa española del siglo XVI, Madrid, Cátedra, 1986.
  
- \_\_\_\_\_, <<De un símbolo, un signo y un síntoma (Lázaro, Guzmán y Pablos)>>, Prohemio, 1 (1970), pp.357-397.
  
- \_\_\_\_\_, <<La titulación del Libro del Arcipreste de Hita>>, en Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, Granada, Universidad, 1979, pp. 53-65.
  
- PRINCE, Gerald, The reader in the Text, Princeton, Princeton University Press, 1980.
  
- PROPP, Vladimir, Morfología del cuento, seguida de las transformaciones de los cuentos maravillosos, Madrid, Fundamentos, 1977<sup>3</sup>.
  
- RAMIRO GARCÍA, M<sup>a</sup> Jesús, Momento y posición desde el cual se escriben cinco novelas picarescas, Santiago de Compostela, Minerva, 1986.
  
- REDONDO, Augustin, <<Del personaje de don Diego a una nueva interpretación del Buscón>>, en ACIHV, Burdeos, Université de Bordeaux, 1977, pp. 699-711.
  
- \_\_\_\_\_, <<El personaje de Don Quijote: tradiciones folklórico-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina>>, NRFH, XXIX (1980), pp.36-59.
  
- \_\_\_\_\_, <<De las terceras al alcahuete del episodio de los galeotes en el Quijote (I,22). Algunos rasgos de la parodia cervantina>>, JHP, XIII (1989), pp. 135-148.

- REGLA, Juan, <<La época de los dos últimos Austrias>>, en Historia de España y América, III, Barcelona, Vicens Vives, 1961. pp. 250-386.
- REY ÁLVAREZ, Alfonso, <<La novela picaresca y el narrador fidedigno>>, HR, XLVII (1979), pp. 55-75.
- \_\_\_\_\_, <<El género picaresco y la novela>>, AEFil, X (1987), pp. 309-332
- REY HAZAS, Antonio, <<Introducción a la novela del Siglo de Oro, I (Formas de narrativa idealista)>>, EO, I (1982), pp. 65-105.
- \_\_\_\_\_, <<Poética comprometida de la "novela picaresca">>, NHi, I (1982), pp. 55-76.
- \_\_\_\_\_, <<Novela picaresca y novela cortesana: La hija de Celestina de Salas Barbadillo>>, EO, II (1983), pp. 137-156.
- \_\_\_\_\_, <<La compleja faz de una pícara: Hacia una interpretación de la "Pícara Justina">>, RLit, XLV (1983), pp. 87-109.
- \_\_\_\_\_, <<Parodia de la retórica y visión crítica del mundo en la "Pícara Justina">>, EO, III (1984), pp. 201-225.
- \_\_\_\_\_, <<Precisiones sobre el género literario de "La Pícara Justina">>, CHa, nº 469-470 (1989), pp. 175-186.
- \_\_\_\_\_, <<El erotismo en la novela cortesana>>, EO, IX (1990), pp. 271-288.
- REYES CANO, Rogelio, <<En torno a Boccaccio en España: una tradición parcial del "Filocolo">>, FM, XV, nº 55 (1975), pp. 523-539.

- REYNAL, Vicente, Las mujeres del Arcipreste de Hita. Arquetipos femeninos medievales, Barcelona, Puvill Libros, 1991.
- RICAPITO, Joseph V., Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la picaresca española, Madrid, Castalia, 1980.
- RICO, Francisco, <<Problemas del Lazarillo>>, BRAE, XLVI (1966), pp. 277-296.
- \_\_\_\_\_, La novela picaresca española, Barcelona, Planeta, 1967.
- \_\_\_\_\_, <<Estructuras y reflejos de estructuras en el "Guzmán de Alfarache">>, MLN, LXXXII (1967), pp. 171-184.
- \_\_\_\_\_, La novela picaresca y el punto de vista, Barcelona, Seix Barral, 1989<sup>4</sup>.
- \_\_\_\_\_, <<En torno al texto crítico del "Lazarillo de Tormes">>, HR, XXXVIII (1970), pp. 405-419.
- \_\_\_\_\_, <<Para el Prólogo del Lazarillo: "El deseo de alabanza">>, en Actes Picaresca Espagnole. Études sociocritique, Montpellier, Université Paul Valéry, 1978, pp. 101-116.
- \_\_\_\_\_, <<Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca>>, EO, III (1984), pp. 227-240.
- \_\_\_\_\_, Lázaro de Tormes y el lugar de la novela, Madrid, RAE, 1987.
- \_\_\_\_\_, Problemas del <<Lazarillo>>, Madrid, Cátedra, 1988.

- RICO AVELLO Y RIVO, Carlos, Vida y milagros de un pícaro médico del siglo XVI, Madrid, Cultura Hispánica, 1974.
- RICO VERDÚ, José, <<Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento>>, EO, II (1983), pp. 157-179.
- RIERA, Carme y COTONER, Luisa, <<Los personajes femeninos de doña María de Zayas, una aproximación>>, en Literatura y vida cotidiana, Zaragoza, Universidad Autónoma de Madrid, 1987, pp. 149-159.
- RILEY, Edward C., Teoría de la novela en Cervantes, Madrid, Taurus, 1989.
- \_\_\_\_\_, <<Cervantes: una cuestión del género>>, en El <<Quijote>> de Cervantes, Madrid, (s.e.), 1984, pp. 37-51.
- RIQUER, Martín de, Aproximación al Quijote, Barcelona, Teide, 1967<sup>2</sup>.
- \_\_\_\_\_, <<El Quijote y los libros>>, PSA, LIV, nº 160 (1969), pp.5-24.
- \_\_\_\_\_, <<Boccaccio en la literatura castellana medieval>>, FM, XV, nº 55 (1975), pp. 451-471.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, La estructura de la novela burguesa, Madrid, Taller de ediciones JB., 1976.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado, Valencia, Universidad, 1979.
- RODRÍGUEZ LUIS, Julio, <<"Pícaras": The Modal Approach to the Picaresque>>, CL, XXXI (1979), pp. 32-46.

- RODRÍGUEZ LUIS, Julio, Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, Documentos referentes a Mateo Alemán y a sus deudos más cercanos (1546-1607), Madrid, Tip. de Archivos, 1934.
- RODRÍGUEZ MATOS, Carlos Antonio, El narrador pícaro: "Guzmán de Alfarache", Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Osvaldo, <<El "Lazarillo de Tormes": transgresión del sistema textual de su época>>, Efil, nº 17 (1982), pp. 77-85.
- RODRÍGUEZ SOLÍS, Enrique, Historia de la prostitución en España y América, Madrid, Biblioteca Nueva, 1931.
- ROMÁN, M<sup>a</sup> Isabel, <<Más sobre el concepto de novela cortesana>>, RLit, XLIII (1981), pp. 141-146.
- ROMERA NAVARRO, Miguel, <<Querellas y rivalidades en las academias del siglo XVII>>, HR, IX (1941), pp. 494-499.
- \_\_\_\_\_, Estudios sobre Gracián, Austin, University of Texas, 1950.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, La novela popular española del siglo XIX, Barcelona, Juan March-Ariel, 1976.
- RONQUILLO, Pablo Javier, Hacia una definición de la pícara del siglo XVII en España, Tesis doctoral, Baton Rouge, Louisiana State University, 1969.
- \_\_\_\_\_, Retrato de la pícara: la protagonista de la picaresca española del XVII, Madrid, Playor, 1980.



- ROSELL, Cayetano, <<Noticia de las obras y autores que se incluyen en este tomo>>, en Novelistas posteriores a Cervantes, BAE, XVIII, Madrid, Atlas, 1946, pp. V-XIV.
- ROSENBLAT, Angel, La lengua del <<Quijote>>, Madrid, Gredos, 1971.
- ROUANET, L., <<Bartolomé Palau y su obra "Farsa Custodia del hombre">>, ArIH, I (1911), pp.267-280.
- RUBIO, José María, Los ideales y los hombres en la España imperial, Madrid, Cultura Española, 1942.
- RUBIO DE LÉRTORA, Patricia, <<La figura del narratario en la narrativa de Onelio Jorge Cardoso>>, RCLL, nº 21-22 (1985), pp. 193-204.
- RUDDER, Robert S., <<La Segunda Parte del Lazarillo de Tormes. La originalidad de Juan de Luna>>, Efil, VI (1970), pp. 97-112.
- \_\_\_\_\_, <<"Lazarillo de Tormes" y los peces: la continuación anónima de 1555>>, en Explicación de textos literarios, II, California, State University Sacramento, 1974, pp. 257-266.
- RUÍZ MARTÍN, F., <<Un testimonio literario sobre las manufacturas de paños en Segovia por 1.625>>, en Homenaje a Emilio Alarcos García, II, Valladolid, Universidad, 1965-67, pp. 787-807.
- RUÍZ SOTO, Alfonso, <<Una teoría dinámica de los géneros literarios y no literarios>>, en Teoría Semiótica, I, Madrid, CSIC, 1986, pp. 593-599.
- SALCEDO RUÍZ, Ángel, Resumen histórico-crítico de la literatura española según los estudios y descubrimientos más recientes, Madrid, Saturnino Calleja Fernández, 1910.

- SALILLAS, Rafael, Hampa (Antropología picaresca): el delincuente español, Madrid, Suárez, 1898.
- SALINAS, Pedro, <<El "héroe" literario y la novela picaresca española>>, RUBA, VI, (1946), pp. 75-84.
- \_\_\_\_\_, Ensayos de literatura hispánica del <<Cantar de Mio Cid>> a García Lorca, Madrid, Aguilar, 1967<sup>3</sup>.
- SALUDO STEPHAN, Máximo, Misteriosas andanzas atunescas de Lázaro de Tormes, descifradas de los seudojeroglíficos del Renacimiento, San Sebastián, Izarra, 1969.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, <<Huellas de "la Celestina" en "La Lozana Andaluza">>, en Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin, Madrid, Nacional, 1984, pp. 429-460.
- SAN MIGUEL, Ángel, Sentido y estructura del Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán, Madrid, Gredos, 1971.
- \_\_\_\_\_, <<Tercera Parte de Guzmán de Alfarache. La promesa de Alemán y su cumplimiento por el portugués Machado de Silva>>, IR, I (1974), pp. 95-120.
- SÁNCHEZ, Alberto, <<Arquitectura y teoría narrativa en el Quijote de 1605>>, EO, II (1983), pp. 179-200.
- SÁNCHEZ, Alonso, <<Los avisos de forasteros en la Corte>>, RBAM, II (1904), pp.325-336.
- SÁNCHEZ, F.J., Y SPADACCINI, N., <<Maravall y el estudio de la picaresca>>, CHa, nº 477-78 (1990), pp. 323-336.
- SÁNCHEZ, José, Academias literarias del Siglo de Oro español, Madrid, Gredos, 1961.

- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio, España: un enigma histórico, Buenos Aires, Sud-americana, 1962<sup>2</sup>, 2 vols.
- SÁNCHEZ-DÍEZ, Francisco, La novela picaresca de protagonista femenina en España durante el siglo XVII, Chapel Hill, University of North Caroline, 1972.
- SÁNCHEZ LORA, José Luis, Mujeres, conventos y formas de religiosidad borroca, Madrid, FUE, 1988.
- SÁNCHEZ ORTEGA, M<sup>a</sup> Helena, <<Hechizos y conjuros entre los gitanos y no gitanos>>, CHMC, n<sup>o</sup> 5 (1984), pp. 83-135.
- SÁNCHEZ ROJAS, José, Las mujeres de Cervantes, Barcelona, Montaner y Simón, 1916.
- SANVISENTI, B., <<Pícaro>>, BHi, XXXV (1933), pp. 297-298.
- SCUDFRI RUGGIERI, J., <<Gonzalo de Céspedes y Meneses narratore>>, AUM, XVII (1958-59), pp. 33-87.
- SCHEVILL, Rudolph, Cervantes, Nueva York, Federico Ungar, 1966.
- SCHOLBERG, Kenneth R., Algunos aspectos de la sátira en el siglo XVI, Berna-Frankfurt am Main Las Vegas, Peter Lang, 1979.
- SENABRE, Ricardo, <<El doctor Carlos García y la picaresca>>, CILH, I (1978), pp. 43-54.
- SEVILLA ARROYO, Florencio, <<Sobre el desarrollo dialogístico de "Alonso, mozo de muchos amos">>, EO, III (1984), pp. 257-274.
- \_\_\_\_\_, <<"Alonso, mozo de muchos amos": El "donado hablador" como diseño picaresco>>, Ins, n<sup>o</sup> 503 (1988), pp. 16-17.

- SHAW FAIRMAN, Patricia, <<Un turista inglés en España a principios del siglo XVII>>, en Homenaje a Emilio Alarcos García, II, Valladolid, Universidad, pp. 809-827.
  
- SHEPARD, Sanford, El pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1970<sup>2</sup>.
  
- SHERMAN SEVERIN, Dorothy, <<La parodia del amor cortés en "la Celestina">>, EO, III (1984), pp. 275-279.
  
- SHKLOVSKI, Viktor B., Sobre la prosa literaria, Barcelona, Planeta, 1971.
  
- SICROFF, A. <<Sobre el estilo del Lazarillo de Tormes>>, NRFH, XI, (1957), pp. 157-170.
  
- SIEBER, Harry, The Picaresque, London, Methuen and Company, 1977.
  
- \_\_\_\_\_, Language and Society in "La vida de Lazarillo de Tormes", Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.
  
- SIMARD, Jean Claude, <<Los protagonistas de la situación narrativa en el Lazarillo de Tormes>>, en Teoría Semiótica, II, Madrid, CSIC, 1986, pp. 269-276.
  
- SIMÓN DÍAZ, José, Bibliografía de la Literatura Hispánica, Madrid, Instituto "Miguel de Cervantes", 1983-86<sup>3</sup>.
  
- \_\_\_\_\_, La Bibliografía. Concepto y Aplicaciones, Barcelona, Planeta, 1971.
  
- SOBEJANO, Gonzalo, <<De la intención y valor del Guzmán de Alfarache>>, RF, LXXX (1959), pp.267-311.

- SOBEJANO, Gonzalo, Forma literaria y sensibilidad social, Madrid, Gredos, 1967.
  
- \_\_\_\_\_, <<Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador>>, Studia hispanica in honorem R. Lapesa, III, Madrid, Gredos, 1975, pp.467-485.
  
- \_\_\_\_\_, <<La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar>>, en Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach, II, Oviedo, Universidad, 1978, pp. 469-494.
  
- \_\_\_\_\_, <<Lope de Vega ante la picaresca>>, en ACIHVII, II, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 987-995.
  
- SOLA-SOLE, Joseph H., <<Villalón y los orígenes de la picaresca>>, en ACIP, I, Madrid, FUE, 1979, pp. 317-325.
  
- SOONS, Alán C., Haz y envés del cuento risible en el Siglo de Oro, Madrid, Tamesis Books, 1976.
  
- \_\_\_\_\_, Alonso de Castillo Solórzano, Boston, Twayne, 1978.
  
- SOUILLER, Didier, La novela picaresca española, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1985.
  
- SPIEKER, Joseph, <<La novela ejemplar: Delectare-Prodesse>>, IR, II (1975), pp. 33-68.
  
- SPITZER, Leo, <<Esp. pícaro>>, RFE, XVII (1930), pp. 181-182.
  
- STROUD, Matthew D., <<La literatura y la mujer en el Barroco: Valor, agravio y mujer de Ana Caro>>, en ACIHVIII, II, Madrid, Istmo, 1986, pp. 605-612.

- SUÁREZ, Mireya, La novela picaresca y el pícaro en la literatura española, Madrid, Latina, 1926.
- SYLVANIA, E. Lena., María de Zayas y Sotomayor: A contribution to the study of her works, Nueva York, Colombia University Press, 1922.
- TALENS, Jenaro, Novela picaresca y práctica de la transgresión, Madrid, Júcar, 1975.
- \_\_\_\_\_, La escritura como teatralidad: acerca de Juan Ruiz, Santillana, Cervantes y el marco narrativo en la novela corta del siglo XVII, Valencia, Universidad, 1977.
- TARR, F. Courtney, <<Liberty and Artistic Unity in the "Lazarillo de Tormes">>, PMLA, XLII (1927), pp.404-421.
- TEITELBOIM, Volodia, El amanecer del capitalismo y la conquista de América, (s.l.), Casa de América, 1979
- TICKNOR, George, Historia de la Literatura Española, Madrid, Rivadeneyra, 1851.
- TIerno GALVÁN, Enrique, <<¿Es el Lazarillo un libro comunero?>> en Boletín informativo del seminario de derecho político, Salamanca, Universidad, (nov-dic. 1957; enero, febrero 1958), pp.217-220.
- \_\_\_\_\_, Sobre la novela picaresca y otros estudios, Madrid, Tecnos, 1974.
- TORRE, Guillermo de, <<El mundo de la novela picaresca>>, en Del 98 al Barroco, Madrid, Gredos, 1969, pp. 334-397.
- TORRES, José Carlos de, <<Brujas, pícaros y celestinas de Andújar en la Literatura Española del Siglo de Oro>>, BIEG, XXXII (1986), pp. 77-89.

- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, <<Lectura otoñal de El diablo cojuelo>>, BRAE, LIX (1979), pp.433-440.
  
- TOVAR, Antonio, Luciano, Barcelona, Labor, 1949.
  
- TRUMAN, R.W., <<Lázaro de Tormes and the Homo Novus tradition>>, MLR, LXIV (1969), pp. 62-67.
  
- URRUTIA, Jorge, <<La relación de la cárcel de Sevilla>>, en ACIP, I, Madrid, FUE, 1979, pp. 122-133.
  
- \_\_\_\_\_, <<Narración y bloques narrativos en Miguel de Cervantes>>, en Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a F. Ynduráin, Madrid, Nacional, 1984, pp. 499-518.
  
- VAÍLLO, Carlos, <<La novela picaresca y otras formas narrativas>>, en Historia y Crítica de la literatura española, III, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 448-533.
  
- VALBUENA BRIONES, Ángel, <<Burguesía y picaresca en Alonso, mozo de muchos amos>>, Arb, LXXXIII (1972), pp. 31-37.
  
- VALBUENA PRAT, Ángel, Historia de la Literatura Española, Barcelona, Gili, 1981<sup>9</sup>, 6 vols.
  
- \_\_\_\_\_, La novela picaresca española, Madrid, Aguilar, 1978<sup>7</sup>, 2 vols.
  
- \_\_\_\_\_, La vida española en la edad de oro, según sus fuentes literarias, Barcelona, Martín, 1942.
  
- VAN HOODSTRATEN, Rudolf, Estructura mítica de la picaresca, Madrid, Fundamentos, 1986.

- VAN PRAAG, J.A., <<La pícara en la literatura española>>, SRev, III (1936), pp. 63-74.
- \_\_\_\_\_, <<Sobre las novelas de María de Zayas>>, Clav, Nº 15 (1952), pp.42-43.
- VASILESKI, Irma V., María de Zayas Sotomayor. Su época y su obra, Madrid, Playor, 1973.
- VELASCO KINDELÁN, Magdalena, La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983.
- VICENS VIVES, Jaime, Aproximación a la historia de España, Madrid, Alianza, 1970.
- \_\_\_\_\_, Historia general moderna del Renacimiento a la crisis del siglo XX, Barcelona, Vicens-Vives, 1982, 2 vols.
- \_\_\_\_\_, Historia social y económica de España y América, Barcelona, Teide, 1958, 2 vols.
- VIGIER, Françoise, <<Difusión y proyección literaria de la novela IV, 1 del Decamerón de Boccaccio en la España bajomedieval y renacentista>>, en Formas breves del relato, Madrid, Casa de Velázquez, 1985, pp. 87-103.
- VIGIL, Mariló, La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII, Madrid, Siglo Veintiuno, 1986.
- \_\_\_\_\_, <<La importancia de la moda en el barroco>>, en Literatura y vida cotidiana, Zaragoza, Universidad de Autónoma de Madrid, 1987, pp. 187-200.
- VILA SELMA, José, <<Humanismo en el Buscón>>, Med, IV (1946), pp. 161-171.



- VILANOVA, Antonio, <<Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII>>, en Historia General de las Literaturas Hispánicas, III, Barcelona, Vergara, 1953, pp. 565-691.
- VILAR, Jean, Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro, Madrid, Revista de Occidente, 1973.
- VILAR, Pierre, Crecimiento y desarrollo, Barcelona, Ariel, 1964.
- VILLALOBOS, Miguel Ángel, El personaje de la pícaro en la literatura española, Ann Arbor, Florida State University, 1978.
- VILLANUEVA, Darío, <<La novela picaresca y el receptor inmanente>>, en Teoría Semiótica, II, Madrid, CSIC, 1986, pp. 95-106.
- VITSE, Marc, <<Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III>>, Cri, II (1980), pp.5-142.
- VIVES COLL, Antonio, Luciano de Samosata en España (1500-1700), Valladolid, Universidad de Laguna, 1959.
- VOSSLER, Karl. Introducción a la literatura española del siglo de oro, Madrid, Plutarco, 1934.
- VOSTERS, Simon A., <<Lope de Vega y las damas doctas>>, en ACIHIII, México, Colegio de México, 1970, pp. 909-921.
- WALTER, Monika, <<¿Existe un realismo picaresco?>>, en ACIHVI, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 773-775.
- WARDROPPER, Bruce, <<La novela como relato: El arte de Francisco Delicado>>, NRFH, VII (1953), pp. 475-498.

- WARDROPPER, Bruce,, <<El transtorno de la moral en el Lazarillo>>, NRFH, XV (1961), p.441-447.
- WEBER, Alison, <<Cuatro clases de narrativa picaresca>>, en ACIP, I, Madrid, FUE, 1979, pp.13-18.
- WEBER, MAX, Economía y Sociedad, México, Fondo de Cultura Económica, 1964<sup>2</sup>, 2 vols.
- WEISBACH, Werner, El barroco, arte de la contrarreforma, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.
- WELLES, Marcia L., <<María de Zayas y Sotomayor and her novela cortesana: a reevaluation>>, BHS, LV (1978), pp. 301-310.
- \_\_\_\_\_, <<The "Pícara": Towards Female Autonomy, or the Varsity of Virtue>>, KRQ, XXXIII (1986), pp.63-70.
- WELLEK, R. y WARREN, A., Teoría literaria, Madrid, Gredos, 1966.
- WICKS, U., <<The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach>>, PMLA, LXXXIX (1974), pp. 240-249.
- WILLIAMS, Robert H., <<Notes on the anonymous continuation of "Lazarillo de Tormes">>, RR, XVI (1925), pp.223-235.
- WILLIS, Raymond S., <<Lazarillo and the pardoner: the artistic necessity of the fifth tractado>>, HR, XXVII (1959), pp.267-279.
- WOODWARD, L.J., <<Autor-Reader Relationship in the "Lazarillo de Tormes">>, FMLS, I (1965), pp.43-53.
- YNDURÁIN, Domingo, <<Hacia la novela como género literario>>, en Teoría de la novela, Madrid, SGEL, 1976.

- YNDURÁIN, Domingo, <<Un aspecto de "La Celestina">>, en Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor F.Ynduráin, Madrid, Nacional, pp. 519-540.
  
- YNDURÁIN, Francisco, Lope de Vega como novelador, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962.
  
- YODING, Florence, L., <<The novela corta as "Comedia": Lope's "Las fortunas de Diana">>, BHS, XIV (1968), pp. 181-188.
  
- YOUNG, Kimball, Psicología social de la muchedumbre y de la moda, Buenos Aires, Paidós, 1969.
  
- ZAMORA VICENTE, Alonso, Qué es la novela picaresca, Buenos Aires, Columba, 1962.
  
- \_\_\_\_\_, <<Tradición y originalidad en el "Escudero Marcos de Obregón">>, en Presencia de los clásicos, Buenos Aires, Austral, 1951, pp. 75-140.
  
- ZIOMEK, Henryk, <<El Lazarillo de Tormes y La vida inútil de Pito Pérez: dos novelas picarescas>>, en ACIHI, México, Colegio de México, 1970, pp. 945-954.
  
- \_\_\_\_\_, Lo grotesco en la literatura del Siglo de Oro, Madrid, Alcalá, 1983.
  
- ZWEZ, Richard, Hacia la revaloración de la "Segunda parte del Lazarillo" (1555), Valencia, Albatros, 1970.